

CINEMATOGRAPHE

Mensuel d'actualité cinématographique - n° 35 - février 1978 - prix : 10,00 F



Le rêve à l'écran II
Chaplin ou le poids d'un mythe
Deux cinéastes : Tourneur, Ozu
Un entretien avec Andrei Tarkovsky

SOMMAIRE



Notre couverture :
Charles Chaplin dans *Le dictateur*.

Éditorial, par Lucien Dahan

Dossier : le rêve à l'écran (II)

Rêves informulés, par Michel Devillers
Le noir et blanc du rêve, par Louis Audibert
Le rêve tomato ketchup, par Pierre Jouvét

Études

Chaplin ou le poids d'un mythe, par Mireille Latil Le Dantec
Jacques Tourneur, Français d'Hollywood, par Michel Massuyeau
A la découverte d'Ozu, par Jean-Claude Bonnet

Entretiens

Andrei Tarkovsky, par Jacques Fieschi et Dominique Maillet
Le miroir, par Denis Offroy
Nanni Moretti, par Sylvie Trosa
Je suis un autarcique, par Sylvie Trosa

Les films

Barberousse, par Sylvie Trosa
Faux mouvement, par Emmanuel Decaux
Le bois de boulaux, par Michel Devillers
Préparez vos mouchoirs, Jésus de Nazareth, Croix de fer, par Charles Bechtold, Jean-Claude Bonnet, Bruno Villien

Chronique

Hollywood-on-Thames, par Pierre Maraval et Bruno Villien

Les livres

Laurence Olivier, Il était une fois le cinéma, par Emmanuel Decaux, Bruno Villien

Actualités

One + One, par Philippe J. Maarek

Comité directeur : Denis Offroy, Jacques Fieschi, Jean-Pierre Royer.

Rédacteur en chef : Jacques Fieschi.

Comité de rédaction : Louis Audibert, Charles Bechtold, Jean-Claude Bonnet, Philippe Carcassonne, François Cuel, Lucien Dahan, Emmanuel Decaux, Michel Devillers, Pierre Jouvét, Jean-Louis Lederlé, Philippe J. Maarek, Dominique Maillet, Pierre Maraval, Denis Offroy, Claude Roulet, Mary Sorel, Bruno Villien.

Avec la collaboration de : Serge Frydman, Mireille Latil Le Dantec, Michel Massuyeau, Sylvie Trosa.

Secrétariat : Renia Bossard.

Mise en page et maquette : Michel Massuyeau.

Documentation : Gilles Galud, Dominique Maillet.

Assistant à la fabrication : Gilles Galud.

Photos : Daniel Boudinet, Vincent Pinel, Ciné-Bazar Minotaure, Stars-Films

CINÉMATOGRAPHES A.R.L. au capital de 30 000 F, 14, rue du Cherche-Midi, 75006 Paris. Tél. 544.45.58.

Directrice de la publication : Mary Sorel
N° de commission paritaire : 53 568.

Distribution : S.A.E.M. Transports-Presses.

Photocomposition : Y. Graphic, 90, rue de la Roquette, 75011 Paris. Téléphone 357.81.48.

Imprimé en Belgique. Imprimerie du Scorpion, Stroombek, 1820, Belgique.



Jeanne Moreau dans Les amants.

*Dreamland était une usine, les stars des travailleuses à la chaîne, météores qui se fixent en une première page, vieilles lunes pour songes creux. La machinerie héritée de l'expressionnisme allemand érige des rêves musicaux de studio, avec des maquettes qui signalisent un vertige du haut d'un décor, où la recherche d'un sens (et d'une identité) nous conduit **North by Northwest**, c'est-à-dire nulle part et un peu n'importe où. Toujours plus loin ou au plus près : à travers le miroir du songe cinématographique.*

Techniquement, on s'aperçoit que toute image a un pouvoir de suggestion réglable et canalisé par la vitesse (accéléré, ralenti), par le rapport image-son, par la suture des différents plans, les mouvements de caméra, la variation lumineuse, les surimpressions. Le rêve démonte aujourd'hui ses mécanismes et, si le metteur en scène est un rêveur, il est aussi avant tout un directeur.

Comment parler cinéma alors, sans évoquer le public, sa mouvance, l'adhésion au film ou son refus.

Cette préoccupation s'affirme dans les trois articles que nous proposons pour clore ce dossier du rêve.

Parler du travail du rêve, comme du travail du film, c'est aussi s'interroger sur un désir, une censure et un refoulement.

Irréel, surréel ou déréel, le film ne serait qu'une entreprise de mystification et de régression à un niveau de perception infantile ? C'est oublier le plaisir et la catharsis de tout spectacle où vécu et rêvé ne font plus qu'un, où l'amateur est un initié et le spécialiste un naïf.

Lucien DAHAN



Un cauchemar d'enfant : Robert Mitchum et Billy Chapin dans La nuit du chasseur.

Rêves informulés

par Michel Devillers

Le mode d'apparition de l'image du rêve — plus peut-être que cette image elle-même — est la pierre d'angle de la représentation onirique au cinéma. S'y déploie un temps cinématographique propre, irréductible à une fixité picturale.

L'ÉQUIVOQUE SURRÉALISTE

La représentation du rêve au cinéma n'est, au premier abord, que la simple redondance de cette hallucination généralisée qu'est nécessairement la trame de tout film. Et le contexte culturel, avec les surréalistes et l'exploration du rêve comme matériau privilégié, à la fois sujet et objet, fin et moyen, enfonce quelques racines indissociables de l'histoire du cinéma. Force est cependant de constater que la représentation du rêve obéit à des règles particulières, distinctes de la fiction naturaliste et du projet narratif, et que l'influence surréaliste n'a pas été particulièrement féconde : un auteur comme Bunuel fait presque figure d'exception. Chez Hitchcock (*Spellbound*), le rêve surréaliste ne constitue que le décrochement momentané du récit, la déformation du sens dans la convexité de quelque miroir ; et *Vertigo* ou *Psychose* sont plus authentiquement oniriques, sans qu'aucun rêve n'y soit représenté. L'étrange n'est pas ainsi irréductible à l'altérité, mais simple altération, qui n'échappe pas à la codification de la narration, mais au contraire y renvoie.

Pour cette raison probablement, la caractéristique de tous les courts-métrages surréalistes ou "surréalistes" est bien de casser tout projet narratif, de le court-circuiter dans la dispersion d'un montage qui juxtapose la prégnance d'une image fixe et la précipitation du déroulement incontrôlé d'un *perpetuum mobile*. Le mouvement propre au cinéma ne trouve pas toujours son compte dans cette syntaxe plus proche de la littérature, qui donne souvent une étrange impression de statisme. Souvent, ces films fondés sur un tempo particulier ne savent pas secréter le temps.



Le regard des amants : Jean Gabin et Michèle Morgan dans *Quai des brumes*.

Ainsi, le surréalisme au cinéma ne constitue-t-il qu'un intermède, comme si cette rhétorique du rêve — si on met à part le Bunuel de *L'Âge d'or* et du *Chien andalou* — restait étrangère à la rêverie profonde de l'activité filmique. Echec relatif, mais intéressant. Le pas cependant avait déjà été franchi avec *Le Cabinet du docteur Caligari* où la complexité du récit, rêve ou réalité, raison ou folie, sagesse ou persécution, ne trouvait sa résolution que dans le va-et-vient entre un point de vue subjectif et un point de vue objectif, reproduisant la notion d'un domaine du rêve ou d'un espace onirique.

L'IMPLICATION

Le point de départ de tout rêve est dans un passage. Ce franchissement ne peut donner lieu à interprétation puisqu'il est constamment mobile : on ne colonise pas le rêve et celui-ci ne peut que s'appréhender dans le mouvement de son activité. Passage, mouvement : plus, en effet, qu'une ligne brisée dans

le récit, le rêve s'instaure, dans la représentation cinématographique, lors d'un soudain vertige qui exprime ce décollement du réel. La grande nuit des Amants, réelle mais pourtant rêvée parce que témoignant de cet affleurement du songe — descente dans l'amplitude de l'inconscient qui ne saurait avoir de terme, mais où, cependant, tout instant est repos — s'organise en une série de déplacements (promenade, barque, etc.) qui sont le langage du corps ou des corps. Les rêves de *Black moon*, sans ambiguïté cette fois, naissent identiquement d'une série de déplacements (la voiture) qui désignent le rêve à la fois comme passage, enfoncement et aussi plaisir. Passage d'abord, puisque le rêve est avant tout essor et il est intéressant de remarquer que dans les comédies musicales — ainsi *Un Américain à Paris* — le rêve s'inscrit sans peine dans la continuité du récit, dans un climat d'aisance superlative qui porte à son point culminant la liberté d'allure et l'affranchissement de toute pesanteur des danseurs.



Déplacement du corps : Los olvidados.

La trajectoire du rêve peut ainsi se réduire à un seul regard, et les plus beaux rêves cinématographiques restent peut-être informulés : c'est le regard des amants (Jean Gabin et Michèle Morgan) derrière la vitre de Quai des brumes, c'est Madame de (Danielle Darrieux) couchée, un bras sur la tête, en proie à la cruauté du songe.

Le rêve repousse toujours sa frontière comme vers le lieu de quelques plus profond plaisir : Le Manuscrit trouvé à Saragosse et son récit à tiroirs marquent les étapes de la quête d'un plaisir chaque fois dérobé, mais qui suscite son propre rebond. L'obsession wagnérienne de Black moon et le chuchotement des paroles de Tristan annoncent de nouveaux départs où le désir peut remonter à sa source.

Plaisir enfin où se réalise sans doute la spécificité de la représentation cinématographique du rêve : comme le plaisir du jeu d'enfant naît du déplacement du corps comme réseau de perceptions nouvelles, la prégnance du rêve cinématographique repose avant tout sur cette implication nouvelle du corps face à l'écran. Temporalité nouvelle, détente, essor, résolution : dans Los Olvidados, rêve de la mère en ralenti portant à son fils un morceau de chair crue ; envol des enfants de Zéro de conduite dans la neige des plumes ; envol encore dans 8 1/2 qui livre le corps à la dispersion de l'espace ; complicité dans les comédies musicales d'un espace sans résistance qui n'organise plus que le déploiement de l'intensité du plaisir. On le voit, on est très loin de l'imagerie mentale des surréalistes, dont l'essence reste bien picturale.

JE, TU, IL

Ainsi, cette abolition des frontières, au lieu de détourner le récit, le fait basculer d'un énoncé à une sorte d'énonciation sans sujet. A l'opposé d'une manifestation psychologique qui marque nécessairement un passage à la

première personne, le rêve cinématographique s'épanouit au contraire dans une troisième personne indifférenciée : à la confusion des perspectives répond la confusion des personnes et le rêve n'est proféré que dans l'oubli de sa propre origine. Dans Peter Ibbetson, il marque exactement le moment de l'interprétation des consciences d'un tutoiement sans altérité que vient redoubler symboliquement la délivrance des chaînes et des murs de la prison. Le rêve ne renvoie plus qu'à une identité crépusculaire. Le récit à la troisième personne de La Nuit du chasseur se lit cependant comme un cauchemar d'enfant, terreur à la première personne, efflorescence

soudaine de l'inconscient que ne saurait raisonner aucune sagesse. De la même façon, la grande nuit des Amants repose sur une rêverie où l'implication tient à une dépersonnalisation. Le film s'achève d'ailleurs sur la fin d'une enfance (méfiance à l'égard de la justice) plutôt que sur la fin d'une action : achèvement d'un parcours, d'une errance qui seule peut dissiper le cauchemar.

RÊVE ET RÊVERIE

On constate que les séquences de rêve explicitement présentées comme telles, sont, somme toute, assez rares, tandis qu'un cinéma fondé sur la rêverie, sur la généralisation d'une hallucination prend une place sans cesse plus grande dans la création cinématographique. L'Oeuf du serpent, où pourtant n'apparaît aucun rêve, présente le type même d'implication que nous avons décrit : la peur — sujet véritable du film — est bien en effet le moment où la conscience bascule, où son propre univers devient méconnaissable. Où surtout l'identité est remise en cause, dans son glissement progressif et son éventuelle désignation comme victime. L'abandon fasciné devant une prolifération cancéreuse reconduit la dérive du rêve, qui prend la forme d'une sorte d'enquête. La déambulation obstinée des personnages de Wim Wenders, rêverie effilochée qui ne peut trouver ses temps forts, est marquée d'un désir de rêve qui renverserait ce rapport à l'espace ; celui-ci ne serait plus alors le lieu indifférencié de l'errance, mais bien l'abri du sens : dans Au fil du temps, la séparation des deux hommes se produit après la nuit passée à la frontière des deux Allemagnes dans une construction américaine... Nuit sur les confins, où cependant l'inconscient ne peut faire entendre sa voix (« les Américains ont colonisé notre subconscient », dit l'un des personnages) et qui ne peut conduire qu'à la nuit vide de "l'écran blanc", ultime dérouté de l'image.

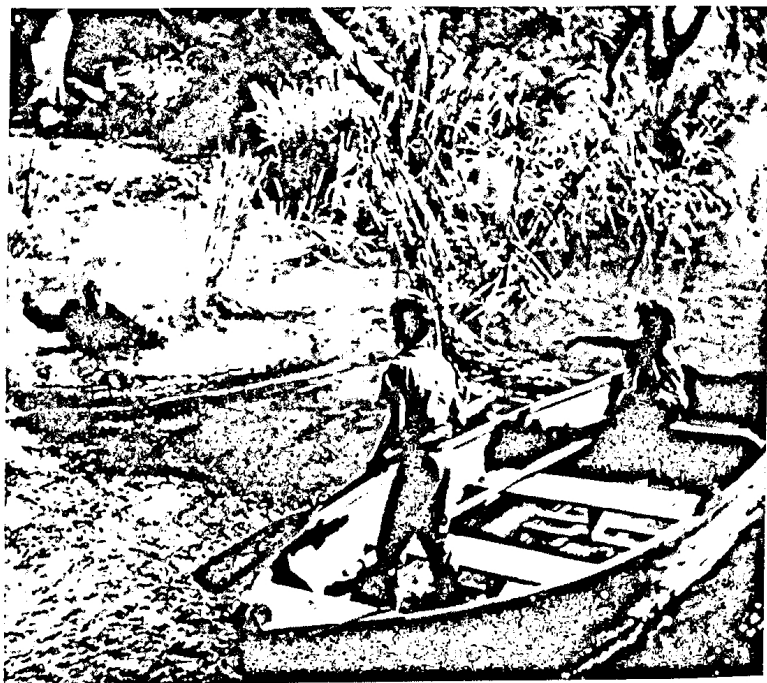
M.D.



Détente, essor : Los olvidados.

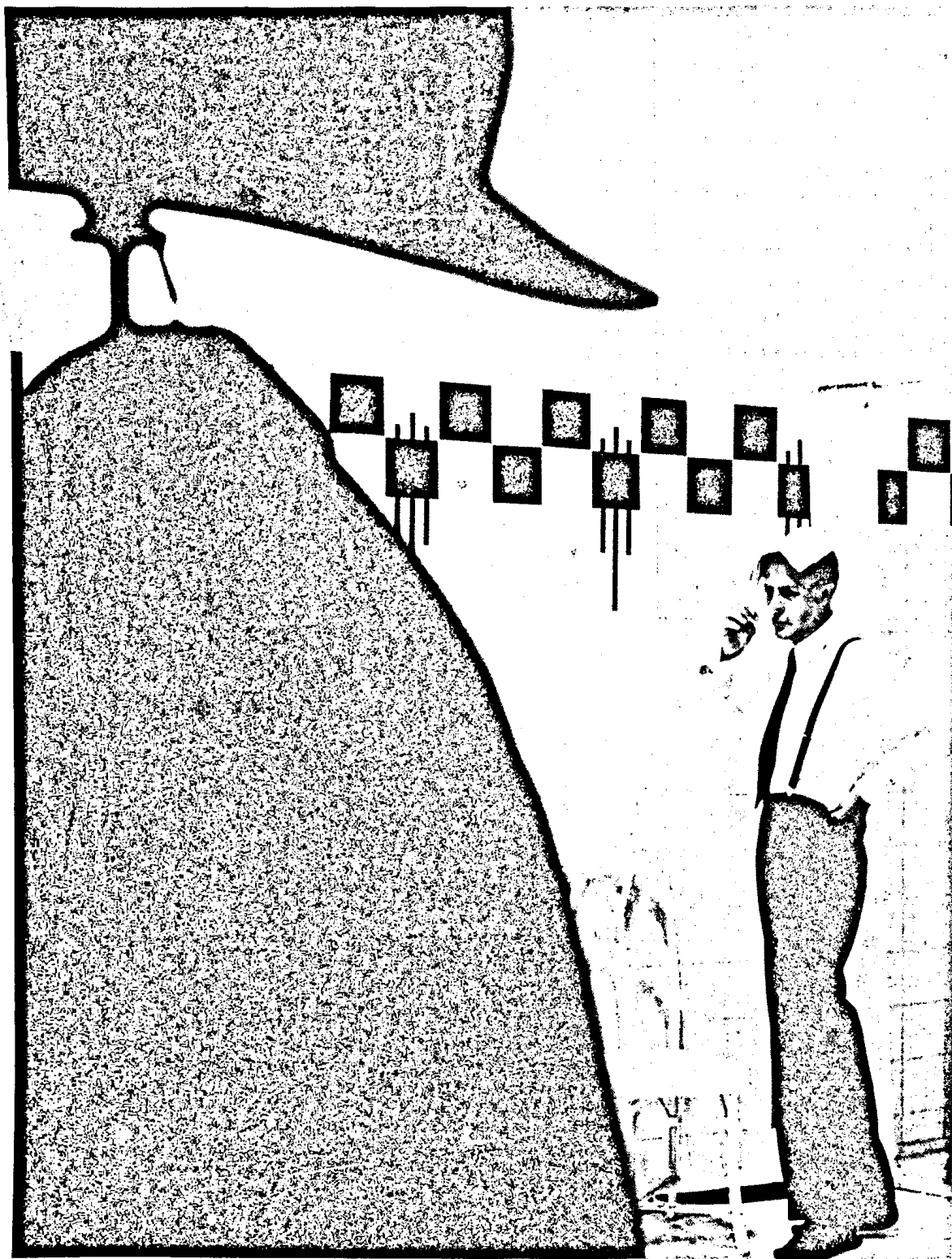
FILMS ÉVOQUÉS

La maison du docteur Edwards (Spellbound), Alfred Hitchcock, 1945.
 Sueurs froides (Vertigo), Alfred Hitchcock, 1958.
 Psychose (Psycho), Alfred Hitchcock, 1959.
 L'Âge d'or, Luis Bunuel, 1930.
 Un chien andalou, Luis Bunuel et Salvador Dalí, 1928.
 Le cabinet du docteur Caligari (Das Kabinett des Doctor Caligari), Robert Wiene, 1919.
 Les amants, Louis Malle, 1958.
 Black moon, Louis Malle, 1975.
 Un américain à Paris (An american in Paris), Vincente Minnelli, 1951.
 Quai des brumes, Marcel Carné, 1938.
 Madame de, Max Ophüls, 1953.
 Le manuscrit trouvé à Saragosse, Wojciech Haas, 1966.
 Los olvidados, Luis Bunuel, 1950.
 Zéro de conduite, Jean Vigo, 1932.
 Huit et demi (Otto e mezzo), Federico Fellini, 1963.
 Peter Ibbetson, Henry Hathaway, 1935.
 La nuit du chasseur (Night of the hunter), Charles Laughton, 1955.
 L'Oeuf du serpent (The serpent's egg), Ingmar Bergman, 1977.
 Au fil du temps (Im Lauf der Zeit), Wim Wenders, 1976.



Ci-dessus : *Terreur à la première personne :*
 Robert Mitchum, Billy Chapin et Sally Jane Bruce dans *La nuit du chasseur*.
 Ci-dessous : *Réverie sans temps forts :* Rudiger Voeller et Hanns Zischler dans *Au fil du temps*.





Un cinéma du fantasme : Marcello Mastroianni dans Huit et demi.

Le noir et blanc du rêve

par Louis Audibert

Fragment d'un essai à paraître sur *Huit et demi* de Federico Fellini.

Il est devenu banal de nommer l'œuvre de Federico Fellini un cinéma du fantasme. Privilège douteux — signe de l'obsessionnel — qu'il partage avec un Bunuel. Il y a là surtout un truisme lorsqu'on veut ainsi insister sur le caractère personnel de sa démarche, en soulignant les thèmes récurrents, les motifs insistants qui se répètent d'un film à l'autre. Lui-même n'a-t-il pas déclaré que l'on faisait toujours le même film ? Mais, plus profondément, Fellini apparaît comme un cinéaste de l'Imaginaire — ceux-ci sont beaucoup plus rares qu'on ne croit (aussi bien n'est-ce pas l'unique dimension qu'offre l'art du film).

Dans la trajectoire fellinienne, une œuvre particulière constitue une date, brillante de son chiffre brisé : 8 1/2. A coup sûr, une rupture ici s'opère avec un passé simplement narratif et tout un avant du cinéma. Pourquoi ne pas en dire la surprise d'une vision toujours émerveillée : le cinéma, comme un dormeur qui se retourne, déployait soudain sa capacité de songe. Sous l'apparence d'une œuvre réflexive — histoire d'un metteur en scène qui essaie de faire un film —, une autre logique organisait les relations du réel et de l'imaginaire. Nouveauté déroutante, qui n'a point encore perdu aujourd'hui de son pouvoir.

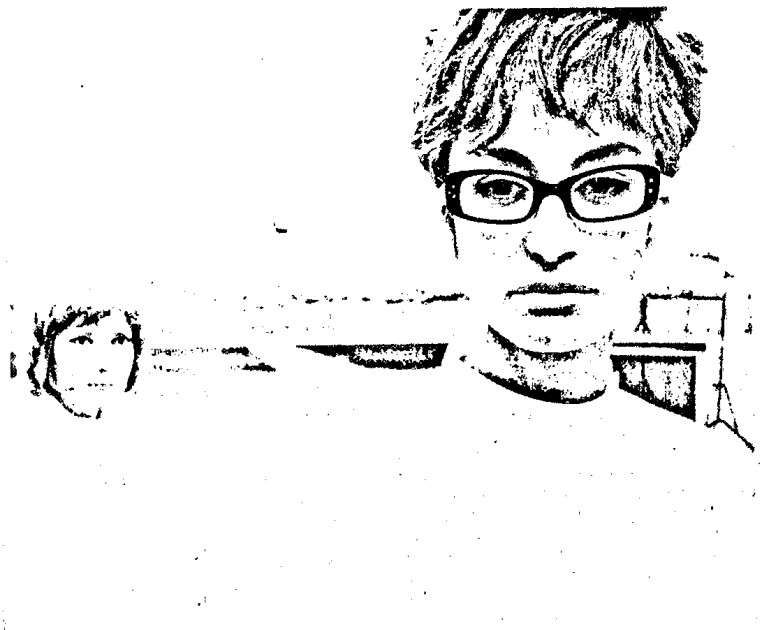
UN HOMME QUI S'ENVOLE

Cela tient sans doute à la puissante valeur énigmatique de la première séquence, qui ne peut d'emblée requérir du spectateur l'adhésion habituelle d'une fiction normale : une déconnexion immédiate s'opère par rapport à la vision classique sur le fond même de la fascination filmique. Car les signes familiers d'un univers cohérent se dérobent à une signification univoque : quel est cet homme qui se débat, prisonnier d'une voiture aux vitres fermées, parmi ce flot de véhicules

immobilisés dans un tunnel, un soir d'été : visions de voyageurs pendus aux fenêtres ouvertes d'un car, couples caressés du regard par la caméra, conducteurs figés dans une attente incertaine ; mais voici que l'homme (Marcello Mastroianni) s'échappe par le toit et, flottant au-dessus des voitures, manteau au vent, s'envole lentement dans un tournolement vers le ciel ; des nuages courent sur le soleil, tandis qu'apparaît une immense et mouvante construction métallique ; passent des nuées ; un cavalier noir galope au bord de la mer ; quelques paroles ; l'homme qui volait, la jambe prise par une corde, chute vertigineusement au-dessus de la mer.

Il importe assez peu que cette séquence reçoive de la suite du film, ou de plusieurs

visions guidées par la mémoire, la signification récurrente d'un rêve. Sans doute, l'image qui suit immédiatement cette série déroutante est celle du bras levé d'un dormeur, à la fois rappel formel du mouvement de chute et signe discret d'une activité onirique précédente : mais, rapidement entraîné dans un "réel" indubitable autant que nouveau (la visite du médecin, l'examen...), le spectateur n'est point convaincu par la force d'une évidence, ici bien trop fugitive. A cela s'ajoute une deuxième raison : il y a nécessairement un *reste*, solde d'images ne renvoyant ni au personnage actuel, ni à un savoir culturel implicite (comme la cohue du tunnel) permettant une reconnaissance : ainsi de la tour métallique ou du cavalier sur la plage et de ses paroles.



Naturalisation de l'imaginaire. Rossella Falk et Anouk Aimée dans Huit et demi.

L'inquiétant étrangeté demeure donc, première, maintenant dans l'incertitude le statut de cette séquence initiale.

Il y va du pouvoir même du cinéma, mais également se donne en acte la logique précise de l'œuvre, où nous devons découvrir une règle de lecture.

UNE LOGIQUE DE LA DIFFÉRENCE

On sait que Freud maintient que le rêveur ne cesse de *savoir* qu'il rêve; il en veut pour preuve la conscience qu'il manifeste, si on l'éveille, de son activité onirique immédiate, ou, forme extrême, le jugement même porté parfois en rêve: «Ce n'est qu'un rêve.» Il en est de même pour le spectateur de cinéma qui n'abdique jamais, selon une échelle variée (de l'ennui à la quasi-hypnose) un sentiment de réalité, celle du spectacle; ce sentiment est, paradoxalement, essentiel au plaisir filmique, alors même qu'il fait l'objet d'une dénegation singulière et nécessaire, comme sa condition et sa limite. Mais, à la différence du rêve, le film n'est pas d'ordre hallucinatoire; il ne fait que produire une *impression* de réalité; or, si l'on y réfléchit bien, cette impression seule, cette légèreté ontologique, permet la coexistence de plusieurs formes de représenté, que l'on dira, par exemple, réelles, imaginaires. Un contenu hallucinatoire, en effet, outre qu'il cesserait d'être un spectacle pour devenir une vision, ne saurait admettre aucune logique de la différence. Là est la singularité du film et sa ressource, qui se transforme en problème d'énonciation à l'intérieur même du discours.

L'originalité de Fellini, avec 8 1/2, est de rompre avec les codes classiques de la représentation du couple réel/imaginaire, et la rhétorique formelle de leur échange. En instaurant dès la première séquence une logique de la vraisemblance, de la ressemblance, à côté d'une logique de la dissemblance, de l'a-pesanteur, en intriquant un dénoté contradictoire où se côtoient le "normal" et "l'anormal", il suspend, comme on l'a vu, tout jugement de "réalité", alors même que l'impression de réalité fonctionne ou plutôt tend à fonctionner. La séquence initiale, donc, portant en elle-même la *différence*, l'instaure, et nous amène à considérer comme possibles égaux, sinon équivalents, le Réel et l'Imaginaire, et à ne pas nous étonner du passage de l'un à l'autre. Cet apprivoisement, cette naturalisation de l'imaginaire se font par ce mélange déroutant, ce mixage de signes différents, contradictoires.

Au sens plein, cette séquence *inaugure* le discours du film, qui va effectuer de multiples passages et transformations entre ces deux catégories fondamentales: passages par continuité sur le fond de laquelle s'inscrivent des différences. Il n'y aura pas de véritables et massives discontinuités: pas de dédoublement du corps de Guido, qui abandonnerait son image, comme Sherlock junior celle de Buster Keaton; nulles marques non plus de pesanteurs fondus-enchaînés, comme autant de clins d'œil appuyés; mais plutôt toute une combinatoire d'indices, permettant au fantasmatique de s'insérer dans le tissu d'une réalité à perception variable. Formidable jeu pour le savoir du spectateur, problème de la reconnaissance et



Une typologie du fantasme : les parents dans Huit et demi.

de la lecture; une mémoire nécessaire — inconsciente — accompagne la vision lentement formée et préparée: apprendre à voir, à entendre, à écouter, à lire. Aucun film de Fellini peut-être n'a autant sollicité la sensibilité en jouant d'un registre délibéré de sons et d'images.

BRUMES DU SOUVENIR, LUMIÈRES DU DÉSIR

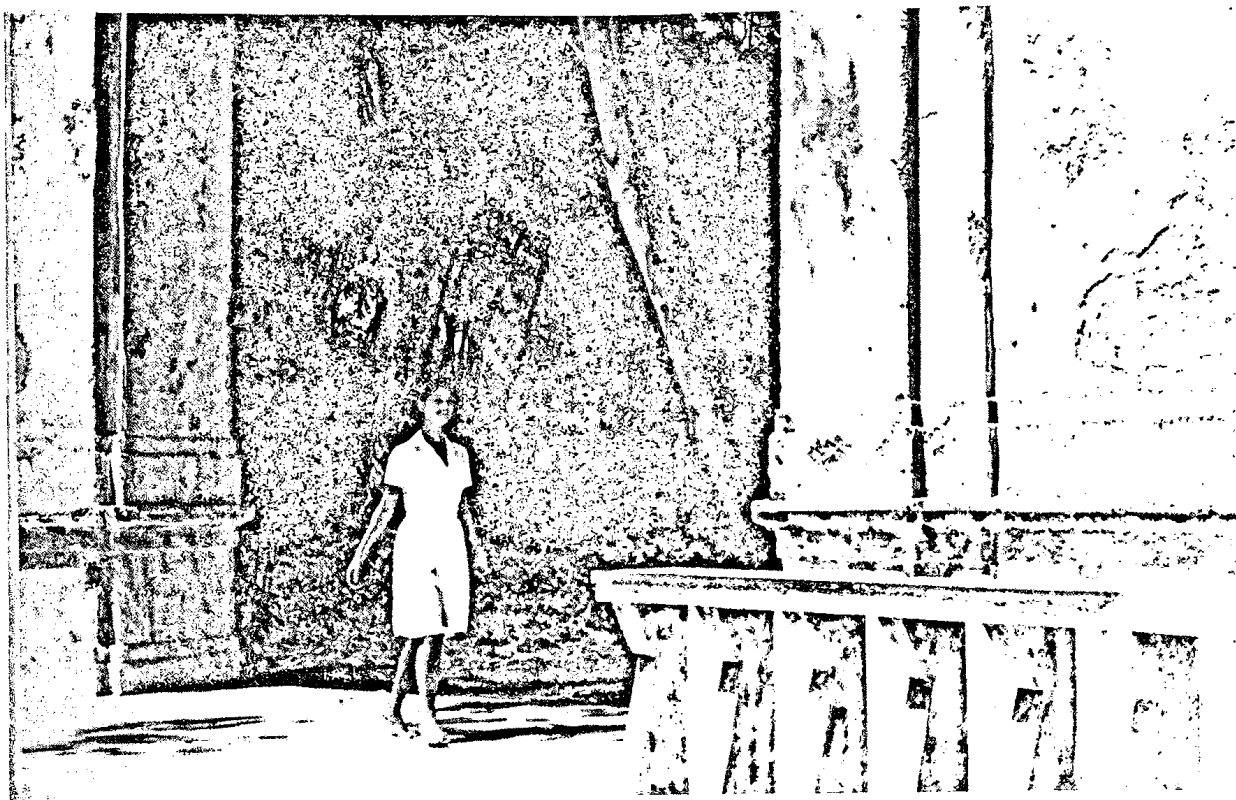
Car l'imaginaire du film ne se restreint pas à des formes convenues et habituelles. Si l'on excepte l'énigmatique séquence initiale, il n'y a en effet qu'un rêve, au sens strict, dans 8 1/2 (séquence 10); son introduction joue du classicisme et de la nouveauté: Guido s'est endormi auprès de Carla (Sandra Milo); au-delà du lit, contre le mur blanc, apparaît de dos une silhouette féminine vêtue de noir, qui agit un mouchoir; tandis que la caméra s'approche, reléguant hors-champ le couple, le mouchoir semble effacer le mur qui fait place à un paysage de ruines; Guido, vêtu de noir, y retrouve son père et d'autres personnages inconnus, aux paroles étranges; le père rentre sous terre; un baiser de la mère devient passionné, mais, sous son chapeau noir, se découvre soudain le visage de Luisa, la femme de Guido; comme à plaisir, l'absurde apparent organise la séquence, mais c'est bien, peut-être, là une des premières figurations d'un rêve, au cinéma, qui soit convaincante et non une caricature défailante. L'originalité de Fellini est encore d'introduire ici des personnages que n'avait pas authentifiés le contenu diégétique.

Le rêve est l'activité du dormeur, mais l'imaginaire dérange aussi la vie éveillée. Il y a, dans 8 1/2, toute une typologie de la présence fantasmatique:

- hallucinations, comme les multiples apparitions de la jeune fille de la source (Claudia Cardinale): image de la pureté et de l'ordre, précédant la venue même de l'actrice, qui doit l'incarner.

- fantasmes proprement dits, scènes brèves de la pendoison de Carini, simple levée passagère de la censure omniprésente, ou abandon progressif d'une rêverie diurne au plus formidable désir du metteur en scène-Don Juan: toutes les figures souhaitées sont ici rassemblées, pour le plaisir de l'homme aventureux, avant d'aller rejoindre l'enfer du grenier et brûler des flammes du souvenir: femmes-conquêtes, femmes-nourrices, épouse, maîtresses, femme-fleur, femme-plumes, femme-cadeau (la jeune Noire, qui déclenchera la révolte, inversant le mythe de Tarzan), femme qui pardonne, femme-voix, pur fantasme socialisé (l'hôtesse de l'air), car il faut de tout pour faire un homme; à cet univers féminin, dont le héros est le Grand Ordonnateur, il ne manquera même pas Rossella, confidente critique, perchée là comme un grillon familial, indispensable au créateur, et peut-être aussi enfin neutralisée dans cette expansion masculine.

- enfin, souvenirs rêveurs dont l'évocation se déclenche à partir «d'une impression actuelle, d'une occasion offerte par le présent» (Freud): trois mots de javanais, «*Asa-nisi-masa*», où se lit le chiffre de l'âme, ouvrent les portes de la petite enfance et



La pureté et l'ordre : Claudia Cardinale dans Huit et demi.

rappellent le monde doux des nourrices, le bain joyeux dans le vin nouveaux; une femme aux fortes jambes descend la colline pendant que chante l'oiseau de Diomède: oublié le Cardinal, voici qu'affluent les souvenirs du collège, et la Saraghina, qui danse pour les gosses au bord de la mer.

LE JEU FORMEL

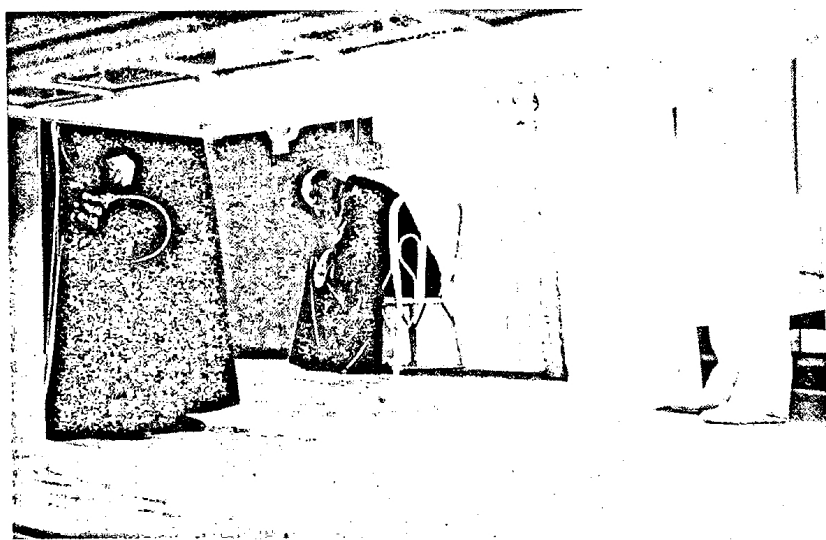
Toutes ces manifestations ont en commun de s'articuler sur la réalité diégétique par des mécanismes différentiels jouant sur la pluralité des matières de l'expression ou de la forme du contenu: musique, lumière, sons, traits des personnages, etc., dont la variation, le changement, l'absence ou la présence, permettent, comme autant de traits distinctifs, la commutation d'un plan "réel" à un plan "imaginaire". Quelques exemples, du simple au complexe, le montreront facilement. Soit la première apparition de la "fille de la source": la musique du concert s'arrête soudain tandis que Guido abaisse ses lunettes, comme pour mieux voir; la jeune fille, vêtue d'une blouse blanche, surgit dans le silence d'une image très claire; le retour de la musique et d'une tonalité moins forte ramènent à la réalité de la foule des curistes.

Autre exemple de transition, jouant d'éléments identiques, mais impliquant déjà une marque temporelle: la séquence 10 — le rêve de Guido — se termine sur un plan d'ensemble très lumineux d'un paysage désertique et pierreux, sorte de cimetière vu en perspective fuyante. Le plan suivant (séquence 11), très sombre, nous montre Gui-

do, vêtu de noir, se dirigeant vers l'avant d'un couloir (en amorce), dont les lignes de fuite rappellent la précédente structure formelle; il chantonne un air joué par l'orchestre de la source. Chanson et passage du blanc au noir suffisent ici à nous faire changer de perception et d'univers.

Plus complexe et subtile à la fois est l'intrusion fantasmatique du rêve de Claudia

dans la chambre de Guido: une série de plans alternés, où le monologue du metteur en scène fait écho à la présence silencieuse de la jeune fille, isole encore les deux figures dans des espaces différents; mais un rire chuchoté de Claudia pervertit déjà cette symétrie, avant qu'une culbute de Guido sur des portraits d'actrice épars sur son lit ne précipite la confusion de l'espace onirique et de la pièce familière.



Le doigt même de Dieu : Huit et demi.

Au moyen de la lumière ou de la musique, par les sons et les couleurs blanche et noire, associés d'abord à des traits diégétiques, se construit peu à peu un code d'une certaine rigueur; le film élabore des effets de texte discrets qui vont suffire progressivement à mouvoir la signification; la musique de Nino Rota en donnerait plusieurs exemples, mais, par dessus tout, la simple opposition du noir et du blanc gagne une autonomie qui opère, à elle seule, la commutation du domaine réel à l'espace imaginaire. Les dernières séquences du film en sont l'éclatante démonstration, en même temps qu'elles réalisent une maîtrise plus grande du fantasme, vœu secret des figures confondues du héros et du metteur en scène.

LA POLYSÉMIE

Maîtrise et déréalisation allant de pair, on ne s'étonnera pas dès lors d'une progressive *réversibilité* du monde fantasmatique. Par proximité, par contre-coup, le réel se double d'une dimension imaginaire, qui reste à percevoir. D'où le trouble, l'énigme, la richesse de certains plans, où le sens se feuillette, s'étagé, se dilue. Comment ne pas voir que la séquence des Thermes où, pareils à des fantômes ou à des limbes, les personnages s'agitent dans la brume, est aussi une figuration du Purgatoire et de l'attente des âmes, en proie à la question du sens : l'ombre du Cardinal, dérobé à la vue par un drap tendu, élève alors le doigt même de Dieu.

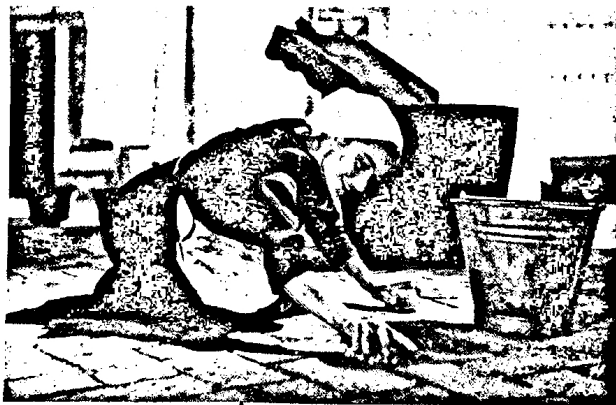
On est en droit ainsi d'appeler un tel art un cinéma du fantasme, que la multiplicité de la lecture, par ses allers-retours, ses après-coups nécessaires, développe dans toute sa dimension. Avec Fellini, la polysémie se déploie en archipel.

Près de la source surgit la blancheur de la pureté : Claudia lui prête son corps. Près de la mer danse la noire Saraghina. Renaissances impossibles, refuges amers du souvenir, avant que vienne l'illumination finale de l'acceptation. La maîtrise des fantasmes n'en est pas l'exorcisme ni la suppression. Sur la musique de la mémoire, l'enfant vêtu de blanc conduit les figures de la vie, proclamant l'innocence du devenir.

L.A.

L'imaginaire dérange aussi la vie vieillie : Marcello Mastroianni dans Huit et demi (Ci-contre).

Il faut de tout pour faire un homme : Anouk Aimée dans Huit et demi (Ci-dessous).



HUIT ET DEMI

<i>Titre original</i>	OTTOEMEZZO
<i>Réalisation</i>	Federico FELLINI
<i>Scénario et découpage</i>	Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi
<i>Musique</i>	Nino Rota et orchestration d'airs connus
<i>Directeur de la photo</i>	Gianni di Venanzo
<i>Opérateur</i>	Pasquale de Santis
<i>Décor et costumes</i>	Piero Gherardi
<i>Guido Anselmi</i>	Marcello Mastroianni
<i>Luiza, sa femme</i>	Anouk Aimée
<i>Carla, sa maîtresse</i>	Sandra Milo
<i>Claudia, sa vedette</i>	Claudia Cardinale
<i>Rossella, amie du couple</i>	Rossella Falk
<i>L'actrice</i>	Madeleine Lebeau

Le rêve tomato ketchup

par Pierre Juvet

Le rêve est l'œuvre d'art de tout un chacun, une œuvre qui ne connaîtra jamais la fatuité de l'encadrement, ni l'incarcération du musée. Mais ce travail est abandonné aux soins négligents de la mémoire : il ne pourra plus être transmis à autrui dans sa matérialité. Aussi cherche-t-on à rendre compte d'une production naturelle par une création artificielle, en utilisant différents truchements.

Au long des articles précédents, on a un peu découvert les rapports, dans le film, du rêve avec la continuité du récit, et observé les matériels utilisés pour le présenter, sorte de guillemets filmiques. Avec le cas limite où le rêve, s'étendant sur une durée de plus en plus importante, en vient à se confondre avec le film lui-même. Quoique rien ne les classe ainsi, les films surréalistes peuvent être placés dans cette catégorie, car leur mode d'élaboration ressemble étrangement au travail psychique du rêve.

Encore qu'Antonin Artaud écrivait, en préface à son scénario de *La Coquille et le clergyman* (1) : « Ce scénario n'est pas la reproduction d'un rêve et ne doit pas être considéré comme tel. Je ne chercherai pas à en excuser l'incohérence apparente par l'échappatoire facile des rêves. Les rêves ont plus que leur logique. Ils ont leur vie, ou n'apparaît plus qu'une intelligente et sombre vérité. Ce scénario recherche la vérité sombre de l'esprit, en des images issues uniquement d'elles-mêmes, et qui ne tirent pas leur sens de la situation où elles se développent, mais d'une sorte de nécessité intérieure et puissante qui les projette dans la lumière d'une évidence sans secours. » (2).

Ce que rejetait Artaud, c'est surtout le recours que le spectateur, embarrassé par un objet insolite, trouve dans la formule : « Ce n'est qu'un rêve », ou pire : « Ce n'est que du rêve ». Cela dans le sens où l'on a pu dire, par exemple, que Hollywood était une machine réglée pour en produire. Le rêve est réduit à une matière indifférenciée, charmante, un peu sucrée, un peu surprenante, jolie comme du merveilleux de clinquant. Artaud dit au contraire, à la suite de Gérard de Nerval : « le rêve est une seconde vie », et il essaie d'en décrire les mouvements secrets, de transmettre cette force cachée de l'existence. Car bien qu'il apparaisse si différent, le monde du rêve trouve son origine dans le monde de la veille.



Sigmund Freud en 1909.

LE SOMMEIL

On ne doit donc pas craindre l'essai d'un rapprochement entre structure du film et structure du rêve. Mais il faut savoir : où est le dormeur ? Il ne s'agit plus d'attribuer le rêve à l'un des personnages de la fiction.

L'auteur — et son équipe — n'est pas le rêveur, car il exerce une activité opposée de construction et de mise en forme. Il y a peu de choses aussi dissemblables au sommeil que la réalisation d'un film. La mise en images sonores confronte l'individu avec une mécanique et une réalité rétives, qu'il essaie de contrôler et de modeler avec plus ou moins de bonheur.

Le public, lui, va au contraire recevoir le film avec une générale passivité physique et une activité psychique d'une intensité variable, parfois très conséquente. Des têtes alignées géométriquement qui se silhouettent sur un écran frémissant, blafard ; toute cette immobilité habitée... Le public est un être protéiforme, et qui ressemble étonnamment à un dormeur.

(On trouve une première limite de cette métaphore : ici c'est un individu collectif auquel est attribué un inconscient singulier — l'auteur —, au lieu de l'inverser dans le cas du rêve.)

AU PAYS DE L'ENFANCE

L'Empereur tomato ketchup de Shuji Terayama est un court-métrage qui emprunte encore au surréalisme pour certaines images, mais qu'on peut appeler "underground", "marginal", ou mieux "ciselant", car il se situe dans un champ général de recherches filmiques contemporaines. Les caractères principaux qui le rattachent à cette esthétique sont : le montage haché, des mouvements de caméra saccadés, une image sale ou délavée au grain important, une bande sonore discrétionnaire, la surimpression de textes, etc. Le thème est violent et très sexuel, avec des connotations, sinon politiques, du moins rejetant la société en place. Sans que cela soit montré ni expliqué, on comprend que les enfants ont pris le pouvoir par la force

armée. Ils peignent des "X" dans la rue et sur la chaussée; un adulte, chapeau mou, lunettes noires et imperméable, essaie d'échapper à deux garçons casqués, fusil au poing; scène de la vie quotidienne de l'empereur tomato-ketchup — huit ans? —, bicorne vissé sur la tête, qui mène douce vie; et autres violences des enfants sur les adultes, les femmes notamment. C'est la revanche des externes, jusqu'à présent opprimés par les internes.

Tous ses aspects, formels ou diégétiques, concordent pour qu'on puisse trouver le film, dans son ensemble, "onirique".

...ENVISAGÉ COMME UN RÊVE

Quoique sa première édition date de 1899, il est difficile de parler du rêve sans en venir à citer *Die Traumdeutung* de Sigmund Freud : lui-même parlait de la valeur théorique du rêve comme paradigme. Cette théorie a certainement été complétée et corrigée depuis par les travaux de C.G. Jung ou G. Bachelard, sans parler des travaux modernes sur le sommeil. Mais dans cette démarche simplifiée, il n'est pas indispensable de se référer aux dernières propositions scientifiques, encore en cours de formulation. Le travail de Freud a l'intérêt de présenter une base, un tout cohérent, ce qui est une condition nécessaire pour greffer des prolongements plus ou moins assurés.

L'analyse qui est esquissée ici ressemblera tout à fait aux interprétations de Freud. Les notes sont accumulées d'après le souvenir d'une séance, et non à partir de la matière du film elle-même (3). Freud commence par isoler les détails du rêve, et rompt ainsi les liens qui les attachaient l'un à l'autre. Suivant ensuite les associations d'idées qui se présentent, il essaie de remonter du contenu du rêve — contenu manifeste — aux pensées du rêve — pensées latentes. Au terme de ce parcours, Freud conclut en indiquant que tout rêve est la réalisation d'un désir.

LE DÉSIR

Il n'y a pas de hasard, pas de chaos, pas d'absurdité dans le rêve. « *C'est un phénomène psychique dans toute l'acception du terme, c'est l'accomplissement d'un désir.* » (4) Dans *L'Empereur*, le désir appartient à l'inconscient de l'auteur et est présenté à la conscience du public : désir d'une enfance libérée, différente, sexuée; désir qui ne passe plus par les sages étapes du progrès social, mais utilise la violence pour mener une lutte radicale. L'attitude du public est déterminante : ou il partage ce désir, et le film lui apparaîtra comme un "rêve", ou il rejette ces idées, et les spectacles sera un "cauchemar". Les cheminements des deux processus sont parfaitement parallèles. Quand un désir cherche à devenir conscient, si la censure ne s'y oppose pas, sa représentation sera heureuse et harmonieuse. Si au contraire la censure tente de le refouler, sa représentation va se déformer tout en se chargeant d'angoisse.

Cette censure psychique est très proche de la censure cinématographique. Et si cette dernière a "laissé passer", à demi, le film de Terayama — on peut le voir dans des festivals

spécialisés mais pas en salles commerciales —, *L'Empereur* peut déranger des spectateurs mal prévenus, égarés dans ces manifestations, et se présenter comme un cauchemar plus ou moins intolérable. D'autres films font — consciemment? — leur propre censure afin de traverser l'officielle (On n'a que la justice qu'on mérite.). Même le *Salò* de Pasolini est une expression sublimée du désir, passant au travers de quelques artifices artistiques, comme le parti pris de cadres très larges et fixes, qui éloignent du sujet et forcent l'œil à fouiller le champ découvert. Seule une image détaillée, nette, précise, tout au service du voyeur — aussi appelée "pornographique" par plusieurs idéologies — pourrait donner l'idée du désir direct, sans intermédiaires. *L'Empereur* apparaît comme dépourvu d'auto-censure. Néanmoins, les flous, l'image brouillée, les surexpositions, le montage aléique, qui semblent systématiques, sont aussi des trames et des grilles sur le désir brut. Enfin, le spectateur, aliéné par un environnement créateur de psychoses, ajoute une autre forme de déformation, donc de censure, en jugeant : « Ce n'est pas du cinéma, c'est mauvais, quel ennui ! », etc.

UNE RÉVOLTE CONSERVATRICE

Le second grand chapitre de la théorie de Freud, après « le rêve est l'accomplissement d'un désir », c'est « le rêve est le gardien du sommeil ». Tous les rêves sont des rêves de commodité, destinés à laisser le sommeil se poursuivre et se préserver des perturbations. « *Où bien l'esprit néglige les sensations qui lui sont données pendant le sommeil (quand leur intensité et leur sens, qu'il comprend, le lui permettent), ou bien le rêve lui sert à les repousser, à les dépouiller de leur valeur, ou enfin, s'il doit les reconnaître, il s'efforce de les interpréter de manière qu'elles forment une partie d'une situation souhaitée et compatible avec le sommeil. La sensation actuelle est mêlée au rêve de manière à perdre toute réalité.* » (5) Le désir de dormir est donc le premier souhait que satisfait le rêve.

Si l'on transporte cette formule au cinéma, cela revient à dire que de tels films maintiennent le public dans son sommeil, qu'ils ont une action conservatrice en nous proposant de gré (rêve) ou de force (cauchemar) des idées nouvelles ou révolutionnaires, mais dans un temps et un espace autorisés, hors de la réalité, de telle sorte qu'on n'envisage pas de les appliquer à l'extérieur des salles obscures.

Il est bien évident que si le rêve prend source dans la réalité, il n'a cependant que peu d'action en retour sur notre vie de veille. Il faut l'intermédiaire de l'analyse qui tire les productions nocturnes au grand jour et essaie de les utiliser, pour que celles-ci puissent infléchir notre existence diurne.

Si l'on se contente de subir un film comme *L'Empereur*, il ne laissera qu'une trace discrète. Il faut essayer de le ramener à ses "idées latentes", c'est-à-dire pouvoir l'utiliser dans une agrégation personnelle. Il n'en reste pas moins que le film se situe dans une marge de la réalité, semblable à cette autre marge qu'est le sommeil, et que ses pouvoirs d'action sur son référent semblent extrêmement limités. (Ce qui peut se dire, peut-être, de beaucoup de domaines artistiques.)

LA MÉMOIRE

En temps normal, la mémoire ne conserve qu'une infime part de nos rêves, qui sont pour la plupart abolis par le réveil, même si leur source et leurs effets sont conservés par l'inconscient. *L'Empereur* laisse la même impression de vague indéfini. De grands pans du film s'éloignent hors de portée de la conscience, seules quelques images sont au contraire marquées profondément. L'absence d'une succession narrative logique rend compte partiellement de l'impression diffuse et imprécise qui subsiste. Mais elle n'explique pas pourquoi, lors d'une seconde vision, des images précédemment oubliées paraissent soudain chargées d'un potentiel d'émotion exceptionnel. Cela laisserait penser que ces images n'avaient pas été perdues réellement, pas rejetées du psychisme, mais seulement refoulées hors de la conscience.

« *Un rêve achevé nous apparaît comme un objet étranger, sur lequel nous revendiquons si peu notre propriété que nous disons également : "Il m'est apparu en songe", ou : "J'ai rêvé".* » (6) On est le spectateur de son propre rêve. Si tous les films le contiennent dans la position de spectateur, certains sont si bien acceptés par le public qu'il parvient à se les approprier : « mes films préférés... ». *L'Empereur* se laisse difficilement posséder, car son apparence incohérente ne permet pas qu'on le fasse sien. Au pire, on refusera à ce film son appartenance au cinéma, sur lequel on projette d'autres principes. Ce rejet est très proche de celui du dormeur qui, non averti, voit dans ses rêves des scènes absurdes et étrangères à sa vie ou à sa moralité.

On sait que Freud attachait une grande importance au matériel d'origine infantile dans la recherche des sources du rêve. *L'Empereur* en cela est à nouveau un cas privilégié. Plusieurs plans évoquent des souvenirs traumatisants de la petite enfance — la fessée en public — ou le souhait d'accéder à la liberté et à la puissance de l'adulte — le "viol" d'une jeune femme. On devine qu'on pourrait citer d'autres images encore. Comme celle du nain : c'est un individu bien inquiétant que cet être par lequel on est attiré comme vers un camarade pour la taille, et qui se révèle un adulte quand on l'approche. Terayama fait ainsi ressurgir l'ancien enfant qui vit toujours en nous, avec tous ses désirs et ses impulsions.

Un rêve est comme un rébus. Pour en comprendre le sens, il ne faut pas se contenter de regarder le dessin, mais il faut essayer de trouver la phrase qu'il cache. Les textes qui apparaissent directement sur l'image confirment que *L'Empereur* est aussi un rébus.

UNE INTERPRÉTATION SURDÉTERMINÉE

D'autres traits encore apparentent ce film au rêve. Dans les deux cas, le contenu latent est plus important que le contenu manifeste ; c'est-à-dire que les déterminations du film ont été certainement plus riches que ce qu'il en parvient effectivement sur l'écran.

Dans le rêve, le moi du dormeur peut lui-même apparaître par identification, plusieurs fois et sous plusieurs formes. C'est pourquoi, devant le film, la question de savoir qui rêve est peu conséquente : par le jeu

DIE TRAUMDEUTUNG

VON

DR. SIGM. FREUD.

„FLECTERE SI NEQUEO SUPEROS, ACHERONTA MOVEBO.“

LEIPZIG UND WIEN.
FRANZ DEUTICKE.
1900.

Ci-dessus :
Reproduction de la page de titre de l'édition originale du livre de Sigmund Freud,
L'interprétation des rêves.

Ci-dessous :
Fragment d'une lettre de Freud à Fliess.

*Freud fulfilled his wish 24 July 1895
from Dr. Sigm. Freud
his 'Geheimnis der Traumdeutung'*

des projections de soi, le public se retrouve aussi bien dans le bourreau que dans la victime, dans l'être réel et inconnu de l'auteur que dans tel personnage virtuel mais visible sur l'écran. Des phénomènes de condensation ou de déplacement dans le film pourraient être probablement débrouillés de la même façon.

Il est constant que le travail du rêve ne crée pas de discours. Il ne fait que des collages, en utilisant des bribes déjà entendues. L'Empereur fait partie des films qui semblent s'opposer à toute volonté de construction intellectuelle ou rationnelle préconçue, refuser tout discours littéraire. C'est précisément un montage de scènes éparées, dont on a l'impression qu'elles ont été trouvées ici et là, tournées sans scénario prémédité.

D'où vient que dans le rêve il nous arrive de penser : « Mais ce n'est peut-être qu'un rêve ? » C'est encore la censure qui intervient en diminuant l'importance des événements vécus dans le rêve, et en les rendant supportables. C'est le dernier moyen dont disposent ces forces avant de réveiller le dormeur. C'est exactement ce qui se passe quand on pense soudain : « Ce n'est que du cinéma », pour se dégager de l'émotion imposée par le film. Si cette distanciation ne suffit pas, il ne reste plus qu'à sortir de la salle, à se réveiller.

L'HALLUCINATION

La dernière partie de la Traumdeutung est consacrée à la psychologie des processus du rêve. Freud inscrit son travail dans une perspective plus vaste, l'ensemble de la vie psychique. Et il se pose quelques questions fondamentales : d'où vient qu'une pensée, un désir, soit objectivé, mis en scène, vécu ? D'où viennent ces deux caractères du rêve : la scène est vécue comme actuelle et la scène est visuelle, accompagnée de discours ?... Le souhait est remplacé par une affirmation présente, et le contenu représentatif n'est pas pensé mais vécu. (Ce dernier point rapproche le rêve de l'hallucination, mais le différencie du fantasme diurne.)

Il est inutile de revenir sur les réponses qu'il donne et qui ne concernent plus le cinéma. Mais on remarque encore une fois que les caractères du rêve — comme ceux de l'hallucination — sont précisément ceux du cinéma : un désir mis en scène, puis cette scène visuelle et sonore est reçue comme réelle et présente.

P.J.

NOTES

1. *La coquille et le clergyman*, scénario d'Antonin Artaud, réalisation de Germaine Dulac, 1927.
2. *Œuvres complètes* d'Antonin Artaud Gallimard, 1961, tome III, p. 23).

3. Si nous retenons ce film plutôt qu'un autre, outre son intérêt propre, c'est à la chance de le revoir que nous le devons (Festival du G.L.H. à "La Pagode", à Paris).

L'étude du cinéma restera indiscutablement en arrière tant qu'on n'aura pas un accès direct au film — disponibilité à tout moment, possibilité de retours en arrière et d'arrêt sur l'image —, de la même façon que nous accédons au livre. Une cinémathèque qui ne serait pas seulement un lieu de dépôt mais un véritable service public devrait offrir la possibilité de cette vision individuelle.

4. *L'interprétation des rêves*, de Sigmund Freud (P.U.F., 1967, p. 113).

5. *Ibid.*, p. 205.

6. *Ibid.*, p. 50.



*Un suspense infiniment cruel :
Charles Chaplin et Virginia Cherrill dans Les lumières de la ville.*



Chaplin

ou le poids d'un mythe

par Mireille Latil Le Dantec

On tâche ici — modestement — de redécouvrir l'unité thématique de l'œuvre de Chaplin. Et aussi d'en finir avec l'artificiel clivage Charlot-Chaplin.

LA QUÊTE CHAPLINESQUE

Le poids accablant des exégèses consacrées à Chaplin ridiculise d'avance toute prétention à quelque "regard neuf" sur un univers parcouru en tous sens. Au moins quelques retrouvailles fragmentaires, à la faveur de l'hommage actuellement rendu dans les salles au petit homme devenu si grand, permettent-elles plus modestement de redécouvrir l'unité thématique de cette œuvre et l'inanité d'un clivage artificiel entre les "excellents" films de Charlot et les "médiocres" films de Chaplin.

Clivage correspondant bien sûr à l'événement auquel son art n'aurait pas survécu : l'apparition de ces *talkies* qu'en l'excellente compagnie d'Eisenstein, Poudovkine, René Clair et bien d'autres, il accueillait comme une catastrophe, tendant ainsi lui-même à la société et à la critique comme autant de verges pour se faire fouetter.

Et de fait la société a mal toléré que son bouffon, devenu ouvertement philosophe, lui dise en clair ce qu'en l'amusant il n'avait pourtant jamais cessé de lui jeter en pleine face. Et les thuriféraires de l'art, longtemps attachés à la permanence de l'image clownesque de Charlot comme à ces refrains dont le charme est d'être répétés, n'ont guère caché leurs réticences devant une mutation qui ne pouvait à leurs yeux qu'engendrer un bâtarde.

D'autant que d'emblée Chaplin contourne les normes du parlant, si vite confisquées par la littérature et le théâtre : "variété" des caractères, "épaisseur" psychologique ou "continuité" narrative ou dramatique. Charles Chaplin semblait impuissant à assumer (ou ignorait délibérément, mais tout le problème est là) la nouvelle "règle du jeu". En cela frère spirituel de Jean Renoir, insou-



Hynkel et le bébé : Charles Chaplin dans *Le dictateur*.

cieux comme lui des lois des genres, Chaplin déconcertait par ses "drames gais" comme Charlot l'avait fait par ses comédies tristes. Il mangeait sans vergogne à plusieurs rateliers esthétiques, refusant d'abandonner le pontilisme situationniste du gag et les contours immuables de son mythe au profit d'événements et de personnages appelant, croyait-on, la gravité et l'exploration psychologique en profondeur.

Désinvolture donc, égale et de sens contraire à celle de Charlot naguère enfrenant, aux yeux de certains, la loi austère du mime en souillant de son "cœur ignoble" l'abstraite pureté du gag, en poissant de sentimentalité la sèche sobriété requise de la marionnette. Conduite un peu semblable à celle d'un peintre primitif seul à avoir pressenti la perspective et qui, au moment où les autres en découvrent les possibilités, en flairerait d'instinct les pièges et, brûlant une étape, trouverait une autre façon de peindre à plat.

Ainsi, esthétiquement parlant, Chaplin progresse du *Dictateur* à *Verdoux* avec la démarche incertaine et risquée de Charlot sur la corde raide du Cirque, oscillant entre Charlot le Type et Chaplin l'Acteur, entre Chaplin l'Acteur et Charles Chaplin l'homme public, à la vie amoureuse aussi célèbre que Lola Montes, et suivi, lui aussi, de regards allant de l'inquiétude amicale à l'admiration en passant bien sûr par l'attente sadique de la chute. Trop proche du clown ou trop proche de l'homme ? Qu'importe ! Les Cassandre de la critique, avec une joie mauvaise, prédisaient la chute de cet inadapté esthétique sans voir que ce balancement subtil était la physiologie même de son génie.

On le sait, Chaplin a désamorcé le sadisme en le mettant en scène contre lui-même. Car avec *Limelight*, il brûlait sa propre effigie aux feux pirandelliens de la rampe. Feux qui de proche en proche passaient de Charlot au clown Calvero, puis, à la faveur d'un déma-

quillage, d'une cruauté toute fellinienne, au vieil homme Calvero, frère jumeau de Charles Chaplin, mais aussi son antithèse par l'échec de sa carrière et le refus d'un très jeune amour. Holocauste ou exorcisme ? Bazin a dépeint avec brio l'ambiance de ce bûcher de gloire que fut la première de *Limelight* où, dans la salle parisienne, une famille cumulant les signes du bonheur, de la célébrité et de la richesse, avait contribué pour un soir à faire vivre sur l'écran une misère et une solitude qui, si elles n'étaient pour Chaplin qu'un très ancien cauchemar, furent le lot ultime de bien des Grands du muet, au premier rang desquels Buster Keaton.

C'est pourquoi il est très difficile de démêler dans des réticences données comme purement esthétiques la part obscurément

passionnelle d'origine morale ou socio-politique. Ceux qui ont le plus reproché à Chaplin son narcissisme n'ont pas été les moins acharnés à viser l'homme à travers l'artiste, le banni de luxe, mais, après tout, banni quand même, objet paradoxal des plus hautes louanges et des injures les plus basses.

N'est-ce pas, par exemple, un désir de vengeance posthume qui se révèle dans l'éreintement du comique chaplinesque au nom de normes strictement keatonniennes ? Ne vaudrait-il pas mieux savourer le contraste de leurs spécificités ? La trajectoire rectiligne, la volonté tendue vers le but, la persévérance technique, l'endurance dans l'épreuve, le défi à la nature et au destin font de tout film de Keaton une parabole prométhéenne. Ne s'en éclaire que mieux, par

contraste, l'itinéraire "humain, trop humain" désinvolte, précaire et incertain, suivi par la quête chaplinesque dont l'unité pourtant s'affirme sur la totalité des films muets et parlants. Ces derniers, loin d'être discrédités par les muets, en stimulent au contraire la lecture seconde, appelant à dégager un sens plus riche de certains gags ou de certaines situations privilégiées. En fin de parcours, nous en tenterons quelques repérages.

LE DICTATEUR ET SON DOUBLE

Gardons-nous, bien sûr, de tomber dans l'hagiographie. A part les célèbres morceaux de bravoure du barbier rasant la jeune fille au rythme de la danse hongroise de Brahms et de sa chorégraphie involontaire née d'un coup de poêle à frire. Le Dictateur, par exemple, accuse aujourd'hui d'évidentes pertes de charge inventive (la dispute des dictateurs) et révèle maintes redites (le canon qui tourne, braqué au sol, venu de *La Ruée vers l'or* ; la grimace dégoûtée d'Hynkel après le souvenir odorant laissé par le bébé, réminiscence du Pélerin).

Mais rien n'égale la trouvaille pour laquelle Chaplin a visiblement composé *Le Dictateur*, à savoir le contrepoint émotif du finale, produit par le choc entre l'apparence d'Hynkel jusqu'alors pantin, sans autre langage que mécanique, et la voix de l'Autre, la voix humaine qui s'enfle progressivement de la certitude des justes causes. Le frisson bizarre qui saisit alors le spectateur en proie à l'illusion cruellement fugace parce que connue comme telle d'une marionnette enfin douée d'une âme n'est pas dû, bien sûr, au seul fait du parlant, ni même au contenu lyrique du discours. C'est l'utilisation du "deux en un", la subversion du signe et le retournement de l'apparence que Chaplin, rejoignant sans le savoir les méthodes dialectiques des philosophes présocratiques, pratique ici comme il l'a fait dans toute son œuvre, avec le sûr instinct des moyens, visuels ou sonores, que le cinéma offrait sur le moment.

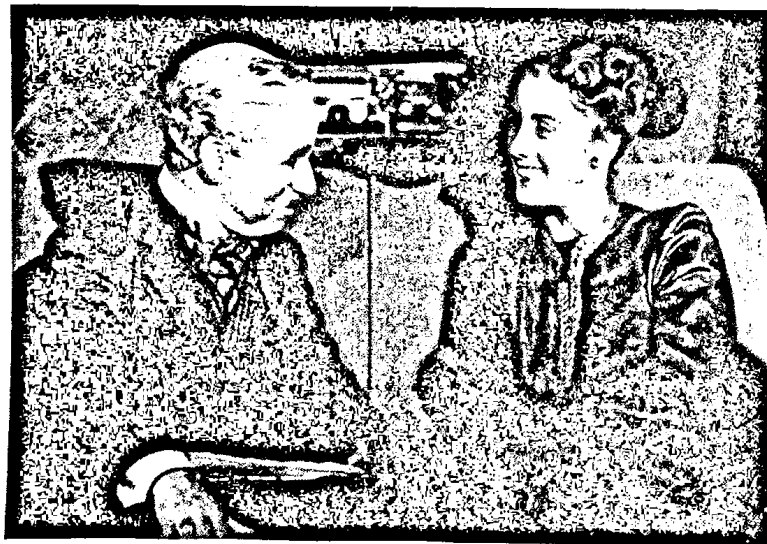
Et dans cette conclusion du *Dictateur*, en effet, le lieu lui aussi est métaphoriquement le même et son contraire. L'escalier de la tribune d'honneur gravi au son funèbre des tambours suggère l'échafaud et le martyr. De même, la marche à la guillotine du criminel Verdox affectera la sérénité du suicide philosophique. De même, le renoncement de Calvero et sa mort en coulisses assurera la pérennité de l'Art sur la scène.

QUI EST VERDOUX ?

De la même façon, on ne saura plus quand Verdox est Docteur Jekyll ou mr Hyde, puisque sous le protéisme de ses rôles sociaux, il reste apparemment *le même*, tout en étant les deux à la fois. La trouvaille de Chaplin (et non son impuissance inventive), c'est de n'avoir guère varié l'apparence du personnage et rien changé à son jeu (qu'on se rappelle dans la baraque foraine du Cirque, Charlot échappant au filic en se multipliant dans les miroirs). La cruauté de l'apologue va ainsi plus loin que l'évidente morale (« L'argent corrompt tout le monde. ») exprimée dans *Un roi à New York*. Plus loin même que l'implacable logique anarchiste retournée en accusation contre la société et que nous dirions prémonitoire si un certain Raskol-



Un comédien-spectateur : Charles Chaplin et Marilyn Nash dans *Monsieur Verdoux*.



Mariée à un "gentil" marchand de canons : Charles Chaplin et Marilyn Nash dans *Monsieur Verdoux*.

nikov n'avait pas déjà suggéré que son "droit au crime", comparé à celui de Napoléon, n'était qu'une question de moyens. James Agee, excellent exégète de Verdoux, a raison de déceler en lui, au-delà de la victime de la société (qu'il est aussi, mais avec un peu trop d'évidence), le sombre reflet de notre intime duplicité... ou dualité. En somme, le tabou le plus grave, bravé par Verdoux, est de se montrer cynique et tendre *en même temps*. Le rythme haletant des roues du train qui scande comiquement ces aller-retours des faux domiciles à la brève paix de son vrai foyer ne fait que resserrer tragiquement la distance entre Jekyll et Hyde, puisque bonheur et crime sont affectés des mêmes signes. Seule la logique peut séparer le Bien du Mal, la lumière de l'ombre, la fiction de la vérité, éternellement complémentaires. Verdoux l'imposteur, pour l'attirer dans ses filets, émeut la femme riche en s'attendrissant sur la dernière maladie de sa femme, contemplant le jardin plein de roses, d'où très peu avant s'élevait ironiquement la fumée, trace de son crime. Mais cette fiction conjugale rappelle abominablement la réalité de son amour pour sa vraie femme paralysée et le cadre fleuri de sa maison. De même qu'il interdit à son fils de tirer la queue du chat, de même, sous sa fausse et paisible identité, il fait grâce à une innocente chenille avec un attendrissement digne d'Archibald de la Cruz. Réciproquement, le businessman du crime ne peut s'absenter de la vie du père de famille : il ruse pour obtenir de l'ami pharmacien une recette pour ôter la vie sans douleur ni trace qu'on pourrait au besoin expérimenter (plaisante-t-il) sur quelque pauvre indifférent à l'existence. Sa femme posant sur lui un regard inquiet s'alarme alors de le trouver "changé". Différence que nous, spectateurs, sommes peu capables d'apprécier sur Verdoux, à travers toutes ses identités d'emprunt.

On voit alors la force de la prétendue faiblesse de l'acteur Chaplin à "composer" différents personnages. C'est la société qui accepte de lier l'identité au costume. Lorsque, à la faveur d'un contrechamp, nous devenons Verdoux, nous voyons bien que c'est dans les yeux de sa femme qu'il se cherche et se perd. La seule vérité importante relève de la clairvoyance du cœur. Et Bazin a bien vu à quel point le bonheur et l'intégration sociale sont liés, chez Chaplin, à la quête de la femme.

Ce que confirme la scène cruelle de la deuxième rencontre de la fille pauvre avec son ex-assassin en puissance, mais qui, à ses yeux, reste un bienfaiteur secourable. En effet — exception unique —, le geste criminel a été arrêté par le pressentiment d'une similitude spirituelle avec cette fille, sorte d'"alter ego". Verdoux l'humilie et la rebute (comme l'a bien vu James Agee) avec le sentiment aigu d'un danger d'amour, minant de l'intérieur une solitaire volonté de puissance (1). Chez le criminel vieilli ayant perdu (ou délivré de la vie, hypothèse parmi d'autres) ceux qu'il aimait, non sans achever ainsi de se perdre lui-même, cette volonté de révolte et de puissance fait place à un

1. Je ne vois que trois solitudes auxquelles celle de Verdoux puisse se comparer : celle du Pickpocket, de Guido dans *Huit et demi* et de L'homme qui aimait les femmes ; le collectionneur d'objets, le collectionneur de personnages et le collectionneur de femmes.



Un rendez-vous comme d'habitude : George Hale et Charles Chaplin dans *La ruée vers l'or*.



La douceur d'un foyer bourgeois : Charles Chaplin et Paulette Goddard dans *Les temps modernes*.

nihilisme serein. Et la troisième rencontre avec l'ex-pauvre fille aujourd'hui riche et mariée à un "très gentil" marchand de canons confirme l'inanité de sa lutte. C'est volontairement que Verdoux passe le seuil symbolique de l'hôtel où (comble d'humour) il a beaucoup de mal à se faire arrêter, et réintègre courtoisement un ordre social où la mort qu'il va recevoir n'a plus d'importance : spirituellement, elle est déjà accomplie.

Double postulation de l'être humain (ordre/révolte ; puissance/faiblesse ; cruauté/tendresse ; intégration/indépendance).

Ambivalence comparable des événements et piège des apparences tant morales que sociales.

Enfin, incertitude par rapport à soi-même et recours au regard d'autrui, spécialement de la femme.

Ces graves questions, Charlot le bouffon, sans en avoir l'air et peut-être à l'insu de

Chaplin (un poète n'est pas un manipulateur d'idées) les posait dès l'époque de la seule image visuelle.

CHARLOT LE DOUBLE

D'abord s'extériorise le conflit intérieur : le petit et le grand, le fort et le faible, David et Goliath. Mais plus significative encore est la composition de sa propre apparence : le petit homme au dandinement célèbre tel qu'en lui-même et à jamais le changea un hasard décrit dans les souvenirs de Mack Sennett : le jeune comédien mal intégré à la troupe, et à la recherche d'une silhouette, saisissant ça et là dans le studio le vaste pantalon de "Fatty Arbuckle", les croquebots de Ford Sterling, la jaquette étriquée de Billy Gilbert, etc. Hasard objectif où, sans nul doute, un langage souterrain se révèle par le costume : non pas celui du clochard banal, mais du miteux pathétique par sa quête de respecta-

bilité sociale et d'élégance dérisoire fondée sur la canne du dandy. Charlot blasphème le standing bourgeois à coup de pans de chemise apparents et de ficelles secourables, en même temps qu'il y aspire par le geste de correction : rajustage des effets, leitmotiv du coup de chapeau ou offrande de la fleur. Bien avant Verdoux, Charlot rêve dans *Les Temps modernes* à la douceur d'un foyer bourgeois et organise dans la cabane de *La Ruée vers l'or* un réveillon "comme il faut" avec papillotes dans les verres, bougies et cadeaux. Sans cesse, il tente de "s'installer" dans un lieu dont immédiatement on le dérange. Errance ambiguë : naturelle ou sociale ? (« Si on m'accusait d'avoir volé la Tour Eiffel, je commencerais par prendre le large », disait Apollinaire).

Ambigu aussi le sens de ses comportements sociaux. Même ceillade assassine pour séduire la femme ou amadouer le puissant (flic ou boxeur). Signe servile ou signe d'amour de la fleur, offerte au contremaître ou sentimentalement reniflée, ou cachée pudiquement sous l'oreiller avec la photo de Georgia la coquette, enfin touchée par ce secret (*La Ruée vers l'or*). Ambivalence égale de la cruauté : coup de pied en vache ou coup de brique asséné à l'adversaire offrant la paix sont-ils le réflexe normal de l'opprimé social ou la jubilation pure de l'agressivité ? Le plus intéressant est surtout que Charlot manie avec la même spontanéité la fleur bleue et le croc-en-jambe. Il aime et déteste les enfants : orphelins, il les recueille (*Le Kid*), mais aussi bien il renverse leurs bonbons, leur donne des coups de pied, chipe leurs tartines ou leur biberon, déteste les nouveaux-nés incontinents. De même, il bouscule les clochards pour leur voler leur mégot, mais relève chevaleresquement les jolies pauvresses opprimées. Don Quichotte, avant d'être Barbe-Bleue, il aime et il déteste les femmes, encore que sa haine se cristallise (sincèrement ou alibi ?) sur les odieuses femmes riches.

UN BIENFAIT EST TOUJOURS PERDU

Aux contradictions du personnage s'ajoute l'inversion tragi-comique de l'évaluation de ses actes. Du Mal naît le Bien, et réciproquement. Charlot peut aider l'émigrante parce qu'il a triché au jeu et la jeune aveugle parce qu'il a soustrait de l'argent à un ivrogne riche. Mais le préjugé peut naître d'une bonne intention : ou bien on flanque à l'eau le désespéré qu'on voulait retenir, ou il vous y flanque quand on l'en a tiré (*City Lights*). Et la composante sado-masochiste joue à plein au niveau amoureux. Bien avant que Verdoux ne se fasse infatigable tueur de dames pour choyer sa femme infirme, Charlot endure stoïquement les épreuves infligées par une main chérie (coup de poêle à frire sur la tête ou coup de plateau sur la nuque dans *Le Dictateur*. Pot d'eau dans la figure ou gilet détricoté dans *City Lights*).

Enfin, la subversion des codes sociaux s'opère tout naturellement grâce aux jeux de "l'habit" et du "moine". On pense, bien sûr, au Pèlerin. De même, ironiquement, le costume du petit homme ne lui vaut la considération que lorsqu'il est pris par erreur pour le déguisement "fort réussi" de l'homme riche dont il ignore être le sosie (*The Idle Class*) ; ou bien alors, quand devenu millionnaire dans *La Ruée vers l'or*, il remet sa



Sosie d'un homme riche : Charles Chaplin dans *The Idle Class*.

défroque pour la curiosité des journalistes, manquant ainsi d'être coffré comme passager clandestin. Et comme chez Marivaux, le jeu "habit de riche/habit de pauvre" se combine souvent avec le thème du déguisement et du mariage (de *La Ruée vers l'or* à *La Comtesse de Hong-Kong*). Mais bien rares sont les *happy ends* en forme de contes de fées où le mendiant accepté en mariage était un prince déguisé.

LES GAGS ET LA DUPLICITÉ DES CHOSES

Purs enfin de toute implication morale ou sociale, les gags eux aussi établissent les pièges de l'apparence. Picorons quelques exemples.

1) Dialectique du caché et du montré

Erreur d'interprétation : le dos de Chaplin apparemment secoué de sanglots ne traduisait que la préparation d'un cocktail dans un shaker (2). Le sourire aimable ne s'adressait pas à l'intéressé mais — hélas — à la personne placée derrière lui et qu'il ne pouvait voir (*La Ruée vers l'or*, repris dans *Verdoux*).

Révélation au dehors d'un dedans insolite : par le hoquet après l'ingestion du soulier (*La Ruée vers l'or*) ou des pièces de monnaie (*Le Dictateur*) ou du sifflet (*City Lights*). Par les bulles après l'avalage de la savonnette (*idem*).

2) Thème des objets jumeaux (inséparable de celui des sosies et source des mêmes nuisances)

Rien que dans *City Lights*, relevons :

- la savonnette déjà citée et le fromage destiné au sandwich ;
- le gâteau entouré de nougatine et le crâne chauve du vieux monsieur, ceint d'une coiffure de cotillon ;
- le spaghetti et le serpent de papier ;
- les deux cigares, l'un éteint, l'autre allumé, faisant un chassé-croisé infernal jusqu'à ce que l'intrusion douloureuse du second par le mauvais bout entache de suspicion une innocente saucisse.

LUMIÈRES DE LA VILLE OU LUMIÈRE DE L'AMOUR

Cette mise en question de la connaissance, cette attaque en règle contre l'identité logique ne sont jamais, dira-t-on, que des gags. Il reste, malgré tout, qu'il s'accumulent bien curieusement dans un des films les plus parfaits de Chaplin, et peut-être le plus cruel, avec *Verdoux* où la quête d'identité prend une résonance particulièrement douloureuse. En une harmonie rarement atteinte, la plastique d'un comique subversif (scène de l'inauguration de la statue), les gags déjà cités, les situations comiques les plus célèbres de Chaplin (la match de boxe, la boîte de nuit, etc.) viennent s'imbriquer avec aisance dans une trame narrative bien constituée de mélodrame. Et ce mélodrame est entièrement axé sur la "reconnaissance" (au double sens du terme) de Charlot et due à Charlot par les deux autres protagonistes. Or, le riche qu'il a sauvé du suicide ne reconnaît son "ami" vagabond que dans les brumes de l'alcool, cependant que la jeune aveugle secourue avec l'argent du premier l'aime, tout en le croyant riche.

La scène finale où, guérie, elle découvre la piètre silhouette de son prince charmant, cette reconnaissance dont l'amoureux est à la fois le critère et l'enjeu se plante comme un jalon entre celle, optimiste, de *La Ruée vers l'or*, et toutes celles, ouvertement pessimistes, de *Verdoux*. Mais ce jalon nous perçoit d'un suspense infiniment cruel. « Vous y voyez clair, maintenant ? », interroge le mendiant bienfaiteur. Oui, l'aveugle voit clair ; mais quelle est cette clairvoyance nouvelle de la jeune fille à présent comblée ? C'est sur le visage plein d'une attente triste du vagabond qu'il nous faut la deviner et craindre — hélas — qu'elle ne soit plus désormais la vraie clairvoyance, celle du cœur. Et dans ce rare gros plan du visage de Charlot, qui résume toute la quête d'amour du clown, nous aimerions saluer un testament spirituel.

M. L.D.

Jacques Tourneur, Français d'Hollywood

par Michel Massuyeau

Jacques Tourneur, dont l'œuvre fut inégalement reconnue ou appréciée par la critique, avait su pourtant imposer à l'intérieur des genres hollywoodiens une élégance feutrée aux intonations modernes, évoquant parfois Wenders ou Antonioni.

La mort de Jacques Tourneur, survenue presque en même temps que celle de deux autres cinéastes réputés, n'a pas fait grand bruit, pas plus que n'en fit en son temps celle de Leo McCarey, ou que n'en fera probablement un jour prochain celle de Douglas Sirk. C'est pourquoi il convient d'évoquer son œuvre, afin de la préserver un tant soit peu de l'oubli. Comme le disait Renoir, le cinéma est chose fragile et, quand on constate la difficulté qu'il y a à revoir des bandes même récentes, même revêtues de la signature d'auteurs consacrés, on peut aisément s'imaginer ce qu'il en sera d'ici un an ou deux pour celles de Tourneur, qui ne furent jamais favorisées par la distribution française.

Combien de spectateurs ignorent même jusqu'au nom de ce cinéaste, dont la carrière s'était arrêtée en 1965, alors qu'il se réjouissait de pouvoir enfin réaliser ses projets personnels; dont le dernier film sorti en France date de 1959 (1); dont, sur trente-trois longs ou moyens métrages, treize sont encore inédits ici et la plupart des vingt autres n'ont jamais fait l'objet d'une réédition? Encore Tourneur a-t-il plus de chance que Sirk (ou Dwan) dont on ne peut plus voir actuellement *aucun* film: *Out of the past* passe encore de temps en temps sur certains écrans parisiens, ainsi que *Anne of the Indies*. On a pu voir, il y a quelques années, grâce à Michel Caen et J.-C. Romer, la trilogie fantastique produite par Val Lewton; ainsi que *Night of the demon* et *Berlin Express* (2). *Wichita* est ressorti récemment. C'est tout. On attend toujours la sortie en France de *Stars in my crown* — le film préféré de Tour-



Frances Dee et Christine Gordon dans *I walked with a zombie*.

neur, qu'il tourna, dit-il, pour presque rien, tant le sujet lui plaisait —, de *Stranger on horseback*, *Timbuktu*, *Nightfall*, et la réédition de *Anne of the Indies* (3), *Canyon passage*, *Flame and the arrow...* entre autres. Ce vœu se réalisera-t-il un jour? Rien n'est moins certain, surtout si l'on tient compte de la situation actuelle du cinéma américain en France (discrédit critique vis-à-vis d'un cinéma qualifié d'*hollywoodien*; survalorisation tardive par la "grande presse" d'à tout aussi globale par la "grande presse" d'à peu près tout ce qui vient de l'autre côté de l'Atlantique), et de la position marginale qu'occupait toujours Tourneur au sein même de celui-ci. Position qui explique à la fois le charme particulier de ses films et l'attitude de la critique française à leur égard.

TOURNEUR ET LA CRITIQUE

Voici en effet un metteur en scène, compatriote de Robert Florey et William Wyler, fils d'un cinéaste réputé, qui, après avoir tourné quatre films en France (alors qu'il était déjà naturalisé américain), poursuit son activité aux U.S.A. et en Grande-Bretagne, œuvrant — principalement pour la RKO, la firme des débuts d'Orson Welles —, sur des scénarios imposés et à l'intérieur de genres précis et codifiés: thriller, western, film noir, film d'aventures, film fantastique. A priori donc, aucune originalité thématique, aucune ambition quant au propos, qui pourrait le différencier d'un John Brahm, d'un Phil Karlson ou d'un Sidney Salkow. Rien d'étonnant donc à ce que Georges Sa-

doul, dans son *Dictionnaire des cinéastes*, ne lui consacre que six lignes en le qualifiant de « *Director* américain de seconde catégorie ». Encore est-il plus généreux que Jean Mitry qui, lui, ne le cite même pas. Seul, en 1966, le *Dictionnaire des cinéastes* des Éditions Universitaires lui rend justice. Dans ces conditions, bien sûr, rien de surprenant à ce qu'aucun livre ne lui ait été consacré : les monographies sur les cinéastes, en France, ne paraissent que lorsque ceux-ci sont suffisamment connus pour qu'un éditeur veuille bien s'y risquer, après donc que des admirateurs aussi passionnés que lucides se soient livrés à un travail de défrichage.

Impossible donc ici de passer sous silence la remarquable étude de Jacques Lourcelles parue en 1966 dans feu *Présence du Cinéma* (à laquelle succéda, cinq ans plus tard, celle de Bertrand Tavernier dans *Positif*). A cette époque, le « mac-mahonisme » jetait ses derniers feux et Hollywood, l'Hollywood classique, celle des grands studios, était déjà morte. Depuis, l'évolution du cinéma a fait perdre de vue la conception à la fois thématique et économique qui régnait alors, et se traduisait par cette règle d'or de l'industrie américaine : division des films en genres et catégories de budgets, à l'intérieur d'une production annuelle qui atteignait 483 films en 1939 (4).

Auparavant, c'est-à-dire avant la « politique des auteurs » créée par les *Cahiers du Cinéma*, à part quelques exceptions comme Ford, Lang, Welles ou Wyler, on ne faisait guère de différences entre les multiples produits « made in Hollywood ». Les jugements d'alors ne distinguaient guère un thriller signé Walsh d'un autre signé Siodmak. Attitude qui avait ses qualités et ses défauts, et que Truffaut notamment (dans *Les films de ma vie*) semble regretter en partie. Malgré tout, lorsque, dans le célèbre *Panorama du film noir américain*, on lit, à propos de *Out of the past*, que ce film «...porte l'extravagance du genre noir à son comble. Cette agitation absurde, ces meurtres inutiles, cette étrange ambiance nocturne, ces épisodes d'une fulgurante brutalité, ne pouvaient qu'aboutir à la mort de trois protagonistes. On pense à la phrase d'Alfred Hitchcock : "Alors, je tuerai tout le monde et puis, je m'en irai". La réalisation elliptique de Jacques Tourneur, la photo, et particulièrement les extérieurs, sont tout à fait remarquables. Robert Mitchum prête son ingénuité canaille au personnage désormais classique du détective privé » ; lorsqu'on lit ceci après avoir vu le film en question, on peut se demander si Borde et Chaumeton ne confondent pas avec un autre titre. Hormis la présence de Mitchum et les qualités portées au crédit de l'auteur, rien en effet qui corresponde au ton très particulier du film et mette en évidence son originalité.

UNE POSITION MARGINALE

Si la production de Tourneur tranche sur celle de ses confrères, c'est bien en effet par un ton feutré et retenu, inhabituel dans le cinéma américain, et qu'on ne trouve guère que chez Borzage ou le Frankenheimer de *I walk the line*. Le besoin d'attirer et de retenir par tous les moyens l'attention du spectateur — particulièrement sensible chez un Fuller par exemple —, qui gâche souvent les

meilleurs films en provenance des États-Unis, est étranger à Tourneur, qui mettait cependant un point d'honneur à tirer le maximum des sujets qu'on lui mettait entre les mains, « en leur conférant une certaine dignité ». Ce serait donc une erreur de le considérer comme un « yes-man » un peu plus talentueux que la majorité de ses confrères de l'époque. L'image que donnent de lui ses interviews est plutôt celle d'un individualiste secret, courtois, généreux, nanti d'une vision de l'existence très personnelle se traduisant dans ses réalisations par des partis pris originaux. Sans doute est-ce là ce que veut exprimer Andrew Sarris lorsqu'il écrit : «...Tourneur brings a certain French gentility to the American cinema.». Propos de *foreigner*, bien sûr, car on chercherait en vain le charme spécifique des meilleurs films de Tourneur dans le cinéma français.

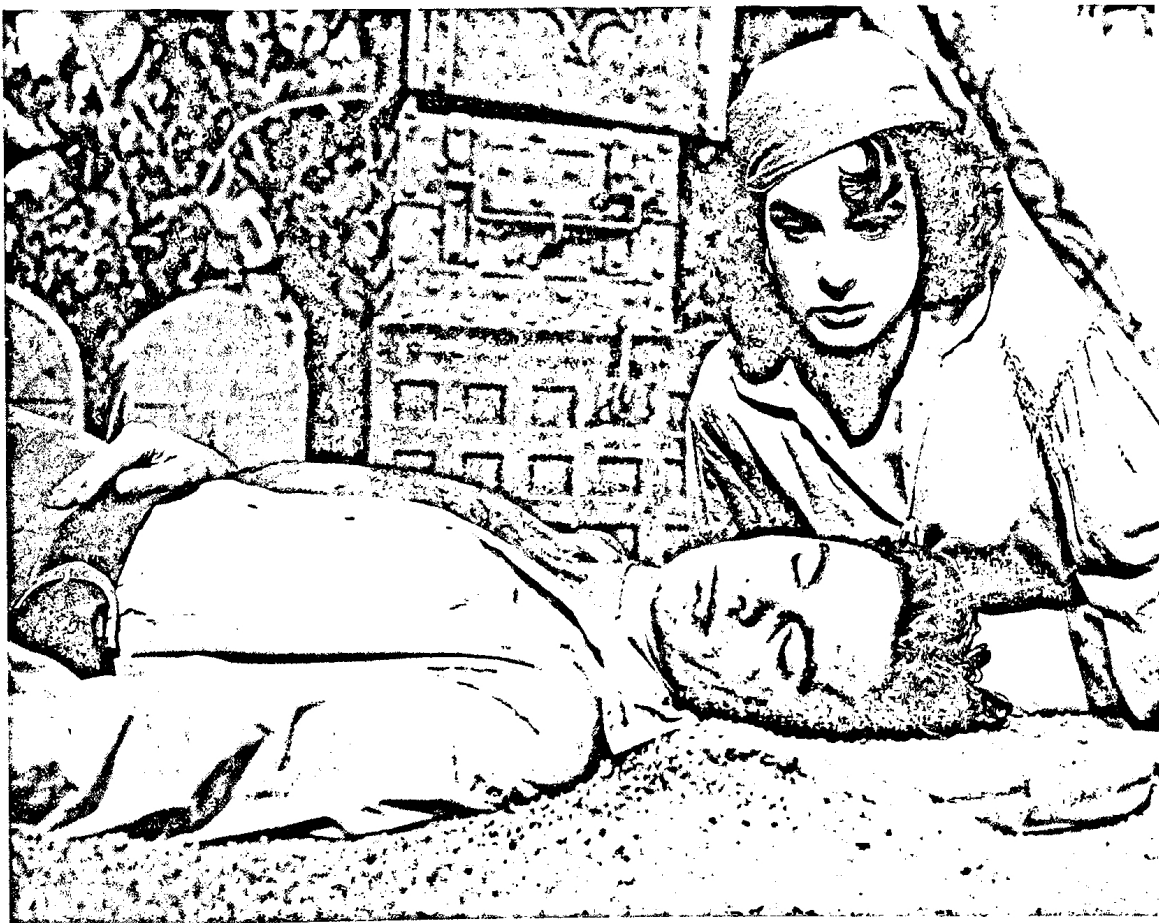
Au fait, quels sont ces meilleurs films ? Je parlais plus haut de la position curieuse de Tourneur vis-à-vis de la critique française. On pourrait penser que, vus les aléas de sa carrière, l'unanimité se serait faite en faveur des titres pour lesquels se trouvaient réunis un scénario solide, une distribution cohérente, un propos ambitieux et un budget convenables, tous éléments qui, d'ordinaire, contribuent à la naissance d'un ou plusieurs films marquants de cinéastes auparavant restés dans l'ombre. Il n'en est rien. Comolli, qui considère Tourneur comme un petit maître, « précieux à ses moments perdus, cinéaste du mal-à-l'aise et de l'instable », n'apprécie guère *Cat people* ; Timbuktu, *Great day in the morning* et *Nightfall* recueillent ses préférences (5). Sarris considère *Out of the past* comme le chef-d'œuvre de Tourneur, mais place *Curse of the demon* au même niveau que *La bataille de Marathon* (6). Lourcelles, quant à lui, prise plus particulièrement *Appointment in Honduras*, *Night of the demon* et *The fearmakers* (7). En dehors de Patrick Brion (8), nul ne semble placer très haut *Anne of the Indies*, très beau film de pirates bénéficiant d'un

intéressant scénario dû à Philip Dunne. Sans doute le juge-t-on trop romanesque. Tourné à l'heure actuelle (par un Polanski, par exemple), nul doute qu'il serait traité avec un souci de réalisme plus proche de ce que nous raconte Gilles Lapouge sur les femmes de la flibuste, comme Anne Bonney ou Mary Read. Pourtant, malgré l'adoucissement dû aux conventions hollywoodiennes en vigueur à l'époque, il suffit de comparer ce « Technicolor » à *Spanish main* ou même au *Blackbeard* de Walsh pour voir ce qui en fait l'originalité : les personnages y ont une réelle épaisseur, chose inhabituelle dans le genre ; ce ne sont pas des créatures de *comics*.

Si *Curse of the demon*, par contre, est à juste titre considéré comme un des chefs-d'œuvre du cinéma fantastique, n'est-ce pas cependant le sous-valoriser que de ne l'envisager qu'au travers du genre auquel il se rattache ? N'y retrouve-t-on pas cette progression qualifiée justement d'*étale* par Tavernier, qui est celle-là même de *Out of the past*, *I walked with a zombie* ou *Wichita* ? Contrairement à ceux de beaucoup d'autres cinéastes américains, et non des moindres, les films de Tourneur ne comportent pas en effet de « morceaux de bravoure » qui marquent les mémoires ; lorsque un scénario en laissera la possibilité, ils seront traités avec un maximum de discrétion, comme dans *Cat people* ou *Leopard man*. S'il est des réalisateurs dont on peut rapprocher Tourneur, c'est bien, soit Preminger, celui des premiers films — de *Laura* ou d'*Angel face*, que Godard aimait tant —, soit Wenders ou Antonioni, et spécialement celui de *Profession : reporter*. Peut-être s'étonnera-t-on de voir cités ici des cinéastes aussi éminemment modernes. Pourtant, l'on retrouve chez eux le ton du sceptique non gagné par le nihilisme. Et cette phrase de Lourcelles sur Tourneur : « [ses films] sont ceux où, du début à la fin, on a le plus l'impression de voir vieillir les personnages », ne conviendrait-elle pas parfaitement à *Au fil du temps*, *Faux mouvement* ou *L'ami américain* ?



On attend toujours la sortie en France de *Timbuktu* (avec George Dolenz et Yvonne de Carlo).



Trop romantique ? Jean Peters et Louis Jourdan dans La flibustière des Antilles.

TOURNEUR CINÉASTE MODERNE

Du reste, Tourneur est moderne, ne serait-ce que par l'importance qu'il a toujours accordée à la bande sonore de ses films. L'aspect feutré de ceux-ci, dont nous parlerons plus haut, Tourneur s'est expliqué à diverses occasions (9) sur sa source essentielle : la volonté d'obtenir de ses interprètes que leurs dialogues soient prononcés avec une diction normale, "sur le ton de la conversation", constituant son souci primordial et la base de sa direction d'acteurs. De même pour la photo, qui ne présente pas les contrastes marqués entre noir et blanc propres aux films américains (surtout ceux de la Fox) : «...Pour moi la lumière est une chose capitale... Je n'ai jamais tourné une scène où l'on ne voie pas une baie vitrée ou une source d'éclairage quelconque... La mort de l'ami de Mitchum dans *Build my gallows high* prend tout son sens à cause de la lampe que j'avais placée là... Je déteste les angles bizarres, les objectifs déformants. C'est très facile de dépayser ainsi. Tandis que rester très près des acteurs, ne jamais utiliser de trucs et pourtant créer une atmosphère étrange, c'est beaucoup plus difficile... » (10) Dans ces conditions, la rareté des gros plans dans son œuvre ne saurait surprendre. La scène-charnière de *Out of the past* où Jeff

Bailey (Mitchum) retrouve Kathie Moffat (Jane Greer) après plusieurs années de séparation n'aurait pas manqué d'être traitée de cette façon par un autre réalisateur ; or, non seulement l'héroïne apparaît à l'arrière-plan, mais la caméra, alors en mouvement, ne s'attarde pas sur elle et continue à suivre Kirk Douglas pour la recadrer en fin de plan aux côtés de Mitchum : scène certainement malaisée à régler, et qui produit une impression de remarquable élégance. D'ailleurs, si *Out of the past* évoque le film d'Antonioni précité, ce n'est pas seulement en raison d'une similitude entre les personnages de Mitchum et Nicholson, mais surtout pour la sensation de beauté globale qu'ils procurent tous deux. Le critique des *Cahiers* en fut tellement impressionné, d'ailleurs, qu'il commit dans son article plusieurs erreurs de détail en racontant le scénario. Je n'essaierai pas de le faire ici, car cela nécessiterait un article entier. Il y aurait cependant beaucoup de choses à dire : par exemple, sur l'arrivée de Steve Brodie, au début du film, dans la petite ville de Bridgeport où l'ex-détective Mitchum est devenu garagiste, tout comme le Burt Lancaster des *Tueurs* tourné l'année précédente (par la même occasion, on pourrait comparer les scènes d'exposition de ces deux films, situées de façon identique dans un bar) ; sur l'alternance des scènes diurnes et

nocturnes ; sur la façon dont est filmée la bagarre à poings nus entre Mitchum et Paul Valentine, fort éloignée de l'habituelle stylisation chorégraphique en vigueur ; sur le discret symbolisme — très caractéristique de la *Tourneur's touch* — de la coiffure que porte Jane Greer à la fin du film, faisant d'elle une sorte d'ange de la mort ; sur la curieuse impression de véracité que produisent les différents personnages du film en dépit d'une quasi-inexistence de background social ; sur la simplicité du scénario — en dépit des apparences — inhabituelle dans le genre ; sur Jane Greer et les actrices de Tourneur en général : Nancy Gates, Frances Dee, Gene Tierney, Elizabeth Scott, Peggy Cummins... et bien d'autres choses encore.

Disons donc seulement que Tourneur — dont on notera qu'il fut l'un des seuls réalisateurs U.S. à ne jamais avoir tourné de comédies (11), genre qu'il n'aimait pas — était l'un des très rares vraiment *habités* par le fantastique (avec Delvaux, Zulawski, qui d'autre ?), au sens où le sont en littérature un Lovecraft ou un Seignolle. Un Corman, à l'opposé, serait à rapprocher plus de Bloch ou de Matheson, auteurs habiles et imaginatifs, mais dénués de *feeling*. Il ne faut pas chercher ailleurs l'origine du frémissement souterrain qui baigne *Out of the past*,

et qui nous le fait préférer à d'autres titres plus considérés du genre tels que *The maltese falcon* ou *The big sleep*.

Regrettons donc d'autant le fait que Tourneur n'ait pu, après 1966, réaliser ses propres scénarios, dont l'un portait le titre évocateur de *Murmures dans un corridor lointain*. Mais cet inachèvement est bien dans la note d'un auteur qui a su faire passer dans les films qu'il a mis en scène ce certain ton qui a pu faire dire à Sarris : « *Tourneur's career represents a triumph of taste over force* ».

M.M.

NOTES

1. *La bataille de Marathon. The leopard man et Night of the demon*, sortis ensuite, étaient antérieurs.

2. A propos de ce film, signalons, à l'intention des historiens du cinéma, ces propos de Lucien Ballard, chef-opérateur du film, recueillis par Leonard Maltin dans *Behind the camera* (Signet books) : « *Ce fut le premier film que nous tournâmes en Europe après la guerre. Tout était en ruines, et tout fut tourné sur les lieux de l'action, en décors naturels. Vous savez, tout le monde croit que la technique de tournage caméra à la main constitue quelque chose de nouveau. Nous avons utilisé une caméra tenue à la main dans ce film, c'était une caméra allemande qui venait juste de sortir; j'en ai acheté une, et les résultats furent excellents.* »

3. En version originale, seule la VF étant actuellement exploitée.

4. Source: *Trente ans de cinéma américain*.

5. *Cahiers du Cinéma*, n° 150/151.

6. *The american cinema*, ouvrage cité.

7. *Présence du cinéma*, n° 22/23.

8. *Cahiers du Cinéma* n° 181.

9. Voir bibliographie.

10. *Positif* n° 132.

11. Si l'on excepte *The comedy of terrors*.

FILMOGRAPHIE DE JACQUES TOURNEUR

Né à Paris le 12 novembre 1904.
Fils de l'actrice Van Doren et de Maurice Tourneur.
Naturalisé américain en 1919.
Décédé à Bergerac (France) le 20/12/77.
Script-clerk, acteur, assistant et monteur, avant de passer à la mise en scène en 1931.
1931 Tout ça ne vaut pas l'amour
1933 Pour être aimé
Toto
1934 Les filles de la concierge
The winning ticket (2^{de} équipe)
1935 A tale of two cities (Le marquis de Saint-Evremond), 2^{de} équipe
1936/1942 réalisation de 20 courts-métrages (séries Pete Smith, Crime doesn't pay, etc.)
1939 They all come out *
Nick Carter master detective *
1940 Phantom raiders *
1941 Doctors don't tell *
1942 Cat people (La féline)
1943 I walked with a zombie (Vaudou)
The leopard man
(L'homme-léopard)
1944 Days of glory *
Experiment perilous (Angoisse)
1946 Canyon passage (Le passage du canyon)
1947 Out of the past ou Build my gallops high (Les griffes du passé; ré-édité en 1967 sous le titre "Pendez-moi haut et court")
1948 Berlin express (Berlin express)

1949 Easy living *
Stars in my crown *
1950 Flame and the arrow (La flèche et le flambeau)
1951 Circle of danger (L'enquête est close)
Anne of the Indies (La sibustière des Antilles)
1952 Way of a gaucho (Le gaucho)
1953 Appointment in Honduras (Les Révoltés de la Claire-Louise)
1954 Stranger on horseback *
1955 Wichita (Un jeu risqué/Wichita)
1956 Great day in the morning (L'or et l'amour)
Nightfall *
1957 Curse/Night of the demon (Rendez-vous avec la peur, sorti en '67)
1958 The farmakers *
Timbuktu *
1959 La battaglia di Maratona (La bataille de Marathon)
1963 The comedy of terrors *
1965 War-gods of the deep *
(L'astérisque signale les films inédits en France)

Tourneur a en outre beaucoup travaillé pour la télévision, notamment sur la série Northwest passage, dont plusieurs épisodes ont été regroupés pour former des films exploités dans les salles, sous les titres Frontier rangers, Fury rivers et Mission of danger. Seul, le premier est sorti en France, en 1958, sous le titre Frontière sauvage.

BIBLIOGRAPHIE

ENTRETIENS ◀

- . Par Charles Higham, in *The celluloid muse*, Signet Books.
- . Par Patrick Brion et Jean-Louis Comolli, in *Cahiers du Cinéma* n° 181 (août 1966).
- . Par Simon Mizrahi in *Présence du Cinéma* n° 22/23 (automne 1966).
- . Par Guy Tesseire in *Le cinéma américain par ses auteurs* (Guy Authier éd.).
- . Par Chris Wickigin *Midi-Minuit-Fantastique* n° 12 (mai 1965).
- . Par Bertrand Tavernier in *Positif* n° 132 (novembre 1971).

ÉTUDES ◀

- . "Murmures dans un corridor lointain", par Bertrand Tavernier, in *Positif* n° 132.
- . *Trente ans de cinéma américain*, par B. Tavernier et J.-P. Coursodon (éd. C.I.B.).
- . *Dictionnaire du Cinéma* : article de Jean-Louis Noames (Éd. Universitaires).
- . Note par Jacques Lourcelles in *Présence du Cinéma* n° 22/23.
- . *The american cinema*, par Andrew Sarris, Dutton Paperback.
- . *Cahiers du Cinéma* n° 150/151 (déc. 63/ janv. 64), note par Jean-Louis Comolli.
- . *Cinématographe* n° 18 (avril 1976) : "Jacques Tourneur : les mondes parallèles", par Lucien Dahan.
- . *Le western*, ouvrage collectif (10/18).
- . *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, par Raymond Borde et Etienne Chaumeton (Éd. de Minuit, 1955).



Femme de la sibustière : Jean Peters et Thomas Gomez dans *La sibustière des Antilles*.

A la découverte d'Ozu

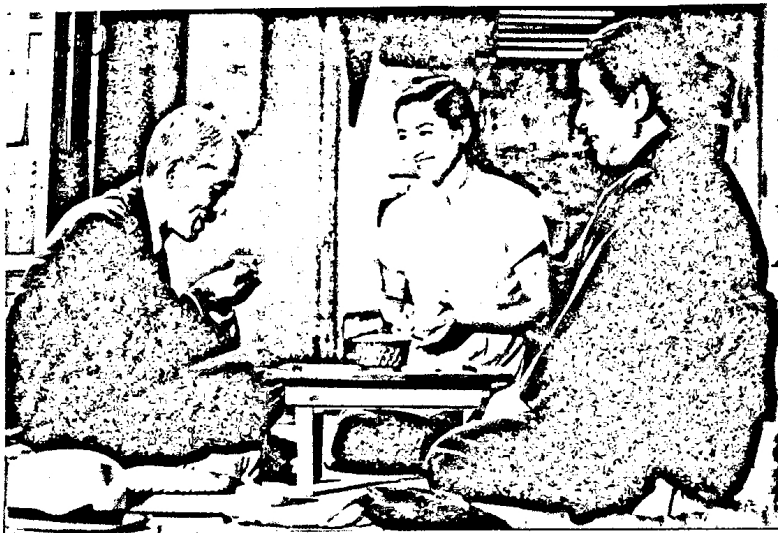
par Jean-Claude Bonnet

On diffuse et redécouvre les films de Kurosawa. On programme plus confidentiellement ceux de Mizoguchi dans les cinémathèques. Mais Ozu était totalement inconnu en France. La sortie de *Voyage à Tokyo* nous permet d'évoquer son œuvre.

UNE TRAVERSÉE DES SIGNES

Voyage à Tokyo, tourné en 1953, est le premier film de Yasujiro Ozu qui soit distribué en France. Céciniaste — né en 1903 et mort en 1962 — est l'auteur de 53 œuvres curieusement méconnues ici en raison des hasards, c'est-à-dire de l'anarchie de la distribution. Certes, la vision d'un seul film (et avec beaucoup de retard) ne permet pas de saisir la structuration interne d'une œuvre avec ses rimes et la constitution cumulative d'un style. Mais aussi bien, dans toute œuvre forte qui crée son idiolecte, chaque élément, comme trois pages de Proust ou trois accords de Mozart, est révélateur de l'ensemble. *Voyage à Tokyo* nous fait oublier les ficelles et les demi-mesures du tout-venant cinématographique, pour nous rappeler les exigences d'un cinéma classique. A ce moment de sa recherche, l'auteur a déclaré n'être plus intéressé par « les films à trame évidente » qui contiennent trop de « *drame et d'action* ». Le sujet du *Voyage*, qui est une réduction de l'action à un simple mouvement, permet de « *faire ressentir aux gens ce qu'est la vie sans marquer de hauts et de bas dramatiques* ».

Un vieux couple qui réside en province, à Onomichi, se fait une joie de rendre visite aux enfants à Tokyo. Arrivés dans la grande ville, les parents comprennent rapidement qu'ils gênent. Leur fils médecin et leur fille coiffeuse ne les reçoivent pas chaleureusement et se débarrassent d'eux en les envoyant quelques jours en vacances forcées dans la ville d'eau d'Atami. Revenus très vite à Tokyo, les parents se retrouvent pratiquement à la rue. Seule Noriko, leur belle-fille, veuve d'un de leurs fils mort à la guerre, se montre généreuse et se rend disponible. Après ce tour



La douceur exquise de Noriko : *Voyage à Tokyo*.

de famille raté, le vieux couple regagne Onomichi où la mère meurt (elle a eu un vertige à Atami, un malaise à Osaka). La mort réunit pour une dernière fois la famille, mais il est trop tard pour la morte.

Exceptés quelques plans de facture néo-réaliste montrant la misère des immeubles pauvres de Tokyo et l'utilisation rare d'une musique occidentale un peu geignarde, le film a une écriture légère qui, tout en se rapprochant plutôt de Mizoguchi et d'Oshima que de Kurosawa, impose un style unique. Les images ont l'élégance indécidable et aérée des photos de Cartier-Bresson. Montrant « la vie », le film n'a pas cependant l'ingénuité du cinéma-vérité que seul l'Occident a pu concevoir, parce qu'il s'agit de cadrer cette « manière graphique d'exister » dont Barthes a si bien parlé dans *L'empire des signes*. L'écriture organise l'espace et, de même qu'en terre d'Islam certains gestes se font « à l'envers », le linge par exemple ne sèche pas au Japon sur un long fil de fer, mais les vêtements, enfilés en petits rangs serrés en hauteur, composent un panneau d'idéogrammes. Le train fait dans le paysage une trace silencieuse. Le voyage est l'occasion d'une traversée des signes. Les voyageurs font

l'expérience d'espaces nouveaux où ils s'installent en respectant rigoureusement les codes : politesse, courbettes, paquets, cadeaux. L'élaboration cinématographique allège un peu plus ce ballet japonais du quotidien. Les courts plans d'extérieur réitérés — cheminées d'usine, train, bateau sur la rivière — ne fonctionnent pas comme symbole mais comme simple contrepoint, comme cadre. La césure des plans est marquée par le glissement abstrait d'un panneau de la maison japonaise. Chaque personnage est typé par des marques minuscules : le père est tout entier dans sa façon de boire le saké, d'allumer une cigarette, de grommeler. Ozu, qui écrit tout le film dans le scénario, aime façonner un signifiant ténu comme la fumée serpentine de l'encens. Il apprécie le silence, le son infime d'une flûte, de l'horloge. Il va à l'économie jusqu'à supprimer tout effet (fondus au noir, enchaînés). Le seul très court travelling du film marque le moment du scandale, quand les parents, seuls dans la ville — « Nous sommes des sans-abri, disent-ils en souriant — font leurs premiers pas : surprise de la marche, surprise du travelling où s'énoncent le vacillement de l'ordre et la désagrégation familiale.

LE DRAME DOMESTIQUE

Peut-on penser ce cinéma dans les termes de notre rhétorique (litote, ellipse) avec les valeurs qui leur sont attachées (concision, pudeur) ? Si l'austérité n'a pas du tout ici la même connotation métaphysique que chez Bresson, elles'en rapproche du moins formellement. Cette austérité appartient à un champ esthétique japonais (peinture, théâtre, poésie) où Van Gogh, Mallarmé, Eisenstein, Brecht ont étudié un fonctionnement symbolique différent de nos habitudes figuratives. De nombreux plans courts, clos et en suspens, sont comme des formules de haïku : l'enfant cueille des fleurs, la grand-mère lui parle de l'avenir ; deux ombres regardant la mère qui leur sourit ; l'institutrice fait chanter les petits, il y a un dahlia sur le bureau, etc. Et pourtant, ce film assourdi parle de la vie violente. Il y a un tel décalage entre les situations, les agressions exercées, la souffrance vécue, et le rite constamment préservé du sourire, que le spectateur occidental se sent devenir un "Barbare en Asie", excédé par tant de flegme et par cette inexpressivité de rigueur. A Tokyo, plus les petits enfants sont odieux avec la grand-mère, plus elle leur sourit. Le film brouille parfois l'imperturbable cérémonie : dans la séquence de la visite guidée de Tokyo, l'ordre rigide des visages et des vêtements dans le bus de touristes est désorganisé par les trépidations du trajet ; dans la scène d'ivrognerie, tout code (langage, maintien, politesse) est démantelé. La patience est souvent montrée comiquement : quand les parents, expédiés dans la ville d'eau, ne dorment pas de la nuit dans un hôtel bruyant, un long plan nous les fait voir, gisants impassibles qui endurent tout sans broncher en agitant leur éventail. C'est le lendemain seulement qu'ils trancheront par une formule mesurée : « Cet endroit est plutôt pour les jeunes ». Le dialogue pratique une étrange distorsion, une disproportion systématique. La notion d'humour noir ne rend certainement pas compte de cette étonnante douceur féroce du Japon irréductiblement étrangère à notre culture. Noriko, après avoir raconté gentiment tout le mal que lui a fait endurer le fils qui buvait, conclut : « Maintenant ça n'est plus qu'un doux souvenir ». De même, les parents, très déçus par leurs enfants, n'ont que ce commentaire : « Ils sont plutôt plus gentils que la moyenne. C'est vrai, nous avons beaucoup de chance ». Au moment du premier malaise de la mère, un personnage énonce cette moralité japonaise un peu rude : « Soigne tes parents avant leur enterrement ». A côté du glissement aérien des signes apparaît une manière universelle d'être affecté et de souffrir. Dans la maison japonaise — que Barthes définit comme « un espace non domestique », parce qu'aucun meuble n'y est attribué et que l'ordre familial ne peut s'y organiser dans l'appropriation des places —, c'est cependant un drame domestique qui se joue.

Il paraît que l'œuvre d'Ozu appartient presque tout entière au genre *Shomingeki*, c'est-à-dire au drame domestique. *Voyage à Tokyo* est un grand film sur la famille, non pas sur la tribu comme *La cérémonie* d'Oshima, mais sur la transformation des rapports familiaux, sur le sentiment filial. Alors que le sang complot contre les parents (Le fils et la fille ne se mettent pas en frais. Il ne faut pas

VOYAGE A TOKYO

<i>Titre original</i>	Tokyo Monogatari
<i>Mise en scène</i>	Yasujiro OZU
<i>Scénario</i>	Yasujiro Ozu et Kogo Noda
<i>Images</i>	Yushun Atsuta
<i>Décor</i>	Kojun Saito
<i>Production</i>	Tatsuo Hamada
<i>Interprètes</i>	
<i>Lepère</i>	Chishu Ryu
<i>Lamère</i>	Chiyeo Higashiyama
<i>Noriko</i>	Setsuko Hara
1953 / Noir et Blanc / 2 h 20	

acheter du poisson cru ni de gâteaux, la viande et les galettes suffiront), le gendre et Noriko, la belle-fille, se rendent généreusement disponibles. Noriko, l'exquise jeune veuve à la douceur subversive, fait un contraste clair avec la fille coiffeuse qui compose un extraordinaire personnage de pimbêche. Le film montre la fragilité des deux vieillards en voyage (préparation minutieuse des bagages, sans oublier l'oreiller gonflable), leur peur de la ville (« Si on se perdait, on ne se

retrouverait plus ») et la lourdeur un peu triste des familles en déplacement. Ozu énonce clairement que la société industrielle détruit les liens de famille : seuls comptent le travail et la réussite qui empoisonnent les rapports entre les générations parce que les parents veulent se réaliser dans leur progéniture qui est par-là même placée dans une situation de culpabilité et de haine.

Après le voyage à Tokyo, qui est une méditation sur la vie fluide, l'absence, le bonheur fragile, l'agonie et l'enterrement de la mère ne marquent aucune coupure dramatique. Cette terrible continuité sans césure apparaît à l'Occidental comme une très inhabituelle représentation de la mort. Un bateau à moteur remontant le fleuve fait un petit bruit effrayant en contrepoint de la respiration difficile de la mourante. Ozu dessine magistralement la contenance de chacun devant la mort (réactions au téléphone, modulations des pleurs, cérémonie de l'enterrement). Ce cinéma qui prend son temps, ce cinéma du vide, des riens, d'une fadeur subtile, offre une grande leçon de cinéma classique.

J.-C. B.

LES FILMS DE YASUJIRO OZU

- | | |
|---|---|
| 1927 <i>Zange no yaiba</i> (L'épée de la pénitence) | 1933 <i>Tokyo no onna</i> (Femme de Tokyo) |
| 1928 <i>Wakodo no yume</i> (Rêves de jeunesse) | <i>Hijosen no onna</i> (Femmes au combat) |
| <i>Kabocha</i> (Citrouille) | <i>Dekigokoro</i> (Caprice passager) |
| <i>Hikkoshi fufu</i> (Un couple déménage) | 1934 <i>Haha o kowazuya</i> (Une mère devrait être aimée) |
| <i>Nikutaihi</i> (Corps magnifique) | <i>Ukigusa monogatari</i> (Histoire d'herbes ondoyantes) |
| 1929 <i>Takara no yama</i> (Montagne au trésor) | 1935 <i>Hakoiri musume</i> (La jeune fille pure) |
| <i>Wakakishi</i> (Jours de jeunesse) | <i>Tokyo yoitoko</i> (Tokyo est un lieu agréable) |
| <i>Wasei kenka tomochi</i> (Les amis de combat) | <i>Tokyo no yado</i> (Une auberge à Tokyo) |
| <i>Daigaku wa deta keredo</i> (J'ai été diplômé mais...) | 1936 <i>Daigaku yoi toko</i> (Le collège est un endroit agréable) |
| 1930 <i>Kaishain seikatsu</i> (La vie d'un employé de bureau) | <i>Hitori musuko</i> (Le fils unique) |
| <i>Tokkan kozo</i> (Un garçon honnête) | 1937 <i>Shukujo wa nani o wasuretaka?</i> (Qu'a oublié la dame ?) |
| <i>Kekkon-gaku nyumon</i> (Introduction au mariage) | 1941 <i>Toda keno kyodai</i> (Les frères Toda) |
| <i>Hogaraka ni ayume</i> (Marchez joyeusement) | 1942 <i>Chichi ariki</i> (Il y a un père) |
| <i>Rakudai wa shita keredo</i> (J'ai été recalé mais...) | 1948 <i>Nagaya shinshi roku</i> (Récit d'un propriétaire) |
| <i>Sono yo no tsuma</i> (Femme d'une nuit) | <i>Kaze no naka no mendori</i> (Une poule dans le vent) |
| <i>Erogami no onryo</i> (L'esprit vengeur d'Eros) | 1949 <i>Banshun</i> (Fin de printemps) |
| <i>Ashi ni sawatta koun</i> (La chance a touché mes jambes) | 1950 <i>Lunakata shimai</i> (Les sœurs Lunakata) |
| <i>Ojosan</i> (Jeune demoiselle) | 1951 <i>Bakushu</i> (Début d'été) |
| <i>Shukujo to hige</i> (La femme et ses favoris) | 1952 <i>Ochazuke no aji</i> (Le goût du riz avec le thé vert) |
| 1931 <i>Bijin aishu</i> (Les malheurs de la beauté) | 1953 <i>Tokyo monogatari</i> (Voyage à Tokyo) |
| <i>Tokyo no gassho</i> (Le chœur de Tokyo) | 1956 <i>Soshun</i> (Début de printemps) |
| 1932 <i>Haru wa gofujin kara</i> (Le printemps vient des femmes) | 1957 <i>Tokyo boshoku</i> (Crépuscule à Tokyo) |
| <i>Umarete wa mita keredo</i> (Je suis né mais...) | 1958 <i>Higanbana</i> (Fleurs d'équinoxe) |
| <i>Seishun no yume ima izuko</i> (Où sont les rêves de la jeunesse ?) | 1959 <i>Ohayo</i> (Bonjour) |
| <i>Mata au hi made</i> (Jusqu'à notre prochaine rencontre) | <i>Ukigusa</i> (Herbes ondoyantes) |
| | 1960 <i>Akibiyori</i> (Fin d'automne) |
| | 1961 <i>Kohayagawa ke no aki</i> (L'automne dans la famille Kohayagawa) |
| | 1962 <i>Samma no aji</i> (Le goût de poisson) |

Andrei Tarkovsky

Andrei Roublev avait rendu son nom célèbre en France. Le miroir le remet en lumière. La carrière de ce metteur en scène soviétique est trop exigeante pour ne pas supporter des ellipses. Chez Tarkovsky, la tradition nationale s'exprime avec une intensité sibylline. Son plaidoyer culturel est un "entre les lignes" de l'âme russe.

Cinématographe : Dans votre film, une mémoire collective semble constamment prendre le relais d'une mémoire individuelle.

Andrei Tarkovsky : C'est d'abord un simple problème de construction. S'il n'y avait pas des épisodes liés à ce que vous appelez "mémoire collective", le film eut été incompréhensible. On ne peut saisir l'épisode de l'imprimerie, par exemple, si on oublie de dater l'époque de son déroulement. De même, l'épisode avec le soldat qui apprend à tirer aux enfants n'aurait pas de sens sans les images de Crimée juste après. Mais là n'est pas le plus important. Nous estimons n'avoir pas le droit de séparer les événements privés de ceux qui ont une dimension historique. La liaison de la mémoire individuelle et de l'Histoire est le sujet même du film. A première vue, le destin de cette famille n'est absolument pas typique, pas même d'une famille appartenant à l'intelligentsia. Mais j'ai, sur ce point, une conviction très nette : je crois que l'archétype se manifeste avec le plus de force lorsqu'il devient concret, individuel et unique. L'insertion des documents historiques obéit aussi à un autre principe de connexion. Ainsi toujours ce soldat, pédagogue nul dont les enfants se moquent cruellement. Tout ce qu'il sait faire, c'est sacrifier sa vie pour eux. Il pourrait faire partie des gens qu'on voit juste après, dans l'épisode documentaire. Même chose pour les Espagnols, ceux qui ont grandi en Union Soviétique et qui ont reçu une seconde patrie. Leur drame, résultat de la guerre civile espagnole, repose sur un dualisme tragique : il leur est possible de retourner dans leur lieu d'origine, mais pourtant ils ne peuvent accomplir ce départ. Ce conflit exprime, dans une certaine mesure, l'idée générale du film, cet état d'amour en suspens. On n'a pas le choix. On a la liberté, mais pas le choix. C'est un problème spirituel et éthique : la notion de liberté est repoussée par l'exigence morale. Donc, si je touche des problèmes historiques, c'est uniquement en liaison avec la pensée générale qui m'occupe. Et c'est ce qui gouverne aussi les citations, la lecture de la lettre de Pouchkine, les livres sur Léonard de Vinci et la présence de la musique classique.

C. : Quel choix avez-vous souhaité opérer dans les documents d'actualité ?

A.T. : J'essayais de trouver la correspondance la plus étroite avec le projet entrepris. Je traitais le thème de la maison, de la famille perdue, de l'enfance. Or, je ne sais rien de plus dramatique que le départ des enfants espagnols pour l'Union Soviétique, s'embarquant pour Odessa en 1938. Nous avons vécu une situation semblable au début de la guerre, le 22 juin 1941, quand une grande quantité d'enfants russes étaient dans des camps de prisonniers. Plus de la moitié d'entre eux n'ont toujours pas retrouvé leurs parents aujourd'hui, si toutefois ils sont vivants... J'ai visionné beaucoup de documents sur la guerre, soviétiques ou allemands. J'ai, avant tout, recherché le complet développement temporel d'un épisode où l'opérateur a filmé la scène jusqu'à ce que la pellicule s'arrête, et c'est très rare dans les documents



de guerre ; en fait, celui que j'ai choisi est le seul document de guerre qui ait fait l'objet de cette continuité.

C. : Vous vouliez que l'extrait documentaire soit une fiction en lui-même ?

A.T. : C'était le seul matériau possible pour le type de montage souhaité. L'opérateur qui a réalisé ce document, ou cet épisode — car on peut l'appeler épisode —, est très connu dans notre pays et a été tué le même jour, au même endroit, par la mitrailleuse d'un avion. Après avoir fouillé des dizaines de kilomètres de pellicule, nous n'avons pas trouvé un épisode plus achevé que celui-ci.

C. : Chaque épisode du film a donc sa référence historique précise.

A.T. : C'est vrai, mais la raison n'est pas qu'utilitaire. Les deux niveaux devaient se lier de façon poétique, l'état d'âme du personnage devait en sortir enrichie. Ainsi, quand l'enfant manifeste son refus au soldat qui veut l'éduquer, le montage montre ensuite ce qui est là situé potentiellement : la victoire, la Chine, l'explosion de la bombe atomique. Cette liaison donne une intonation précise au souvenir de l'auteur.

C. : *L'épisode espagnol est-il comme un raccourci exemplaire du thème ?*

A.T. : Non, il n'en est qu'un aspect. Aucun épisode ne saurait symboliser le film. Mais il exprime cette intonation particulière de l'amour et du devoir, cette série de rapports qu'on ne peut démêler. L'aspect moral, encore une fois : les conditions juridiques donnent aujourd'hui à ces espagnols la possibilité de décider de leur avenir et, pourtant, ils ne peuvent pas le faire...

C. : *Le point de vue subjectif du récit peut-il s'apparenter à un mode proustien de narration et d'évocation ?*

A.T. : Proust, c'est de la prose...

C. : ... *Dans tout ce que ce genre d'analogie peut avoir de limitatif. Je pense surtout au point de départ fréquent de la sensation dans votre film.*

A.T. : Proust est intéressé par le souvenir comme une quête d'identité, il entend trouver ses forces en lui-même, il cherche la source et les racines, il veut définir sa place dans cette construction. Mon film serait plutôt fait pour se débarrasser de divers complexes. Mais, dans mon film, les raisons de s'adresser au passé sont très différentes, comme une tentative de régler les dettes à payer à ses parents, ses proches, ses enfants, sa femme, si toutefois c'est possible...

C. : *Comme une tentative de liquidation ?*

A.T. : C'est une expérience impossible à conduire, mais nécessaire à tenter. C'est ce que le héros du dernier film de Bresson n'éprouve pas. Il n'a ni devoir, ni dette, ni racine, ni avenir. Ceci dit, je n'oppose pas mon film à celui de Bresson que j'admire infiniment.

C. : *Votre film est autobiographique. Vous étiez-vous déjà, dans Andrei Roublev, projeté dans le personnage ?*

A.T. : Il y a, dans Roublev, un épisode où je peux dire que j'envie le personnage, c'est celui de la fin, avec la cloche. Je crois que le chemin suivi par Boris, qui réalise cette cloche sans savoir le résultat éventuel de son effort, est le seul authentique. Compter d'avance sur le succès, calculer ou prévoir les rapports avec le spectateur me semble infiniment plus risqué que la fidélité à soi-même. Il n'y a que des intonations autobiographiques dans Roublev : après la conversation initiale avec la femme, tandis qu'il se promène dans la forêt au printemps, Andrei découvre sa dépendance vis-à-vis de la nature. Cet élément n'était peut-être pas primordial dans sa vie, pour moi il est décisif.

C. : *Vous avez dit : « Cette combustion de l'âme de l'artiste au nom de l'idée qui le tourmente et l'épuise jusqu'au bout est la chose la plus importante. »*

A.T. : Je ne prétends pas atteindre à de telles hauteurs... Il s'agit d'un principe idéal. Andrei Roublev qui peignait ses icônes seul dans une cellule, qui n'avait pas le droit de peindre puisqu'il était fâché avec l'un des moines, devait se trouver dans un silence spirituel complet. Hélas, nous vivons dans une autre époque. Pourtant, toute personne qui voudrait porter le nom d'artiste essaie d'atteindre cet état, consciemment ou inconsciemment. Voilà pourquoi je mets mon nom sous cette phrase, même si elle n'exprime qu'une pure idée sur le statut de l'artiste.

C. : *Dans Le Miroir, il y a toute une série de petites fictions qui ne sont pas forcément centralisées. Quels ont été vos problèmes de structure interne ?*

A.T. : Le film est une fable dont le conteur tombe gravement malade. Il veut seulement qu'on lui fiche la paix. Quand on lui dit qu'il ne peut prétendre un instant à ce silence, que sa mère va le lui reprocher s'il n'y met pas un terme, il se souvient à ce moment précis des épisodes montrés dans le film. Tous les épisodes sont liés au personnage de la femme, sans le conteur ou avec lui. C'est la maladie qui lui fait évoquer sa vie sous cette forme. Ça le ramène à l'humiliation de sa mère, son héroïsme inaperçu et anonyme. Il est dans l'état d'un homme qui vit des moments ultimes, où l'on n'a pas le temps d'expliquer aux autres.

C. : *Comme le sentiment d'un "trop tard" ?*

A.T. : Pas seulement. Il a une conversation avec sa femme Natalia où elle lui dit : « Pourquoi ne téléphones-tu pas à ta mère, pourquoi ne t'excuses-tu pas ? Tu es fautif. » Il lui répond : « Je ne suis pas coupable. C'est elle qui considère savoir mieux que moi ce que je dois faire pour être heureux. La distance entre elle et moi est de plus en plus grande et je n'y peux rien. » Cela aussi explique l'état du personnage. L'avant-dernier épisode aurait pu être placé au début, tout de suite après le générique, c'est ce qui était indiqué dans le brouillon du montage initial. Mais je n'ai pas voulu encore compliquer la forme.

C. : *Quelle valeur d'exergue attribuer à la scène de l'adolescent artiste qu'on rééduque ?*

A.T. : C'est très simple. Dans Le Miroir, je traite pour la première fois un sujet qui raconte littéralement une histoire vécue. Or, ça fait peur d'évoquer des sensations personnelles qui seront ensuite jugées au tribunal du spectateur. Cela correspond au moment où l'on se force à parler. A-t-on raison en faisant du spectateur le voyeur de ses problèmes personnels ? Est-il certain qu'une histoire de ce type puisse exprimer quelque chose de plus général ? La scène avec l'adolescent exprime le franchissement de la barrière qu'on doit accomplir pour réaliser ce type de confession.



Un certain type de confession : Le miroir.



Héroïsme anonyme : Margarita Terekhova dans Le miroir.

C. : Cette prise de parole est suscitée par une hypnose.

A.T. : Cet épisode, tourné en studio, est une véritable séance de psychothérapie avec une femme-médecin de Kharkov et un jeune homme qui ne parlait pas jusque là. J'y ai recherché une valeur documentaire.

C. : On voit un enfant allumer la télévision, puis les deux personnages. Voulez-vous ainsi concrétiser la mise en route du récit en images ?

A.T. : C'est l'épigraphie, ça n'a aucun rapport avec le sujet. Peut-être ne fallait-il même pas montrer l'enfant qui allume la télévision, même pas de dos. La T.V., c'est le signe conventionnel du véridique, du documentaire.

C. : Pour qui n'a vu votre film qu'une fois, certains des personnages, féminins en particulier, n'ont pas une exacte identité familiale ou sociale par rapport au héros.

A.T. : Précisez...

C. : Je pense à la femme qui fait lire l'extrait de Pouchkine, par exemple.

A.T. : Ça n'est peut-être pas très clair, en effet. Cette femme est le maillon qui relie le présent au passé. Elle incarne les esprits, les souvenirs qui auraient pu habiter cet appartement. Comme un rappel de racines pour le fils du personnage, comme si on voulait lui mettre le nez dans ces racines. En quelque sorte, c'est l'auteur lui-même qui parle. Il ne s'agit pas d'un personnage dramaturgique, mais plutôt d'une espèce de raisonneur.

C. : Votre film revendique une trame culturelle faite de citations et de rappels.

A.T. : Toutes ces citations, liées à Pouchkine, Léonard, Bach ou Purcell, ne sont pas placées là décorativement. J'y ai recours comme matériau de la réalité même.

C. : Comme des aspects parmi d'autres de la reconstruction biographique ?

A.T. : Le drame de notre temps est en grande partie le fruit de notre inalphabétisme total. Je reviens au personnage du Diable probablement : s'il était un peu plus cultivé, il ne passerait pas sa vie à contempler son nombril et n'aurait pas ce genre de tentation. En général, nous faisons tous semblant d'être informés, alors qu'en fait nous ignorons tout des gens qui ont vécu il y a deux ou trois siècles. C'est aussi une façon de quitter la vie : se contenter d'utiliser ces éléments de savoir sans qu'ils participent vraiment de notre vie. Pour mon film, on m'a dit : « Mais qui se souvient de la lettre de Pouchkine ? Qui peut faire la liaison entre Purcell et Bach ? » Là n'est pas l'important. Il ne s'agissait pas de sauter élégamment entre des jalons

culturels pour faire croire que l'on sait tout. Ces références ne sont pas pour moi que des racines très concrètes. Elles constituent également un reproche, adressé à ceux qui utilisent la culture pour faire la seule démonstration de leur savoir, face à la sauvagerie analphabète.

C. : Votre film agit comme un appel aux sens, suscite l'émotivité directe du spectateur.

A.T. : Oui, nous avons essayé de faire le film sur ce type de construction. Nous n'avons pas voulu charger le personnage, ou trop l'expliquer, lui donner une identité finale. Autrement, le sens serait sorti comme les ressorts d'un vieux divan éventré, comme dirait Marx ! Le sens doit être dissimulé comme les ressorts d'un divan.

C. : Avez-vous l'impression de faire un cinéma élitiste ?

A.T. : Qu'est-ce que ça veut dire ? Il y a dix millions d'habitants à Paris. Combien d'entre eux connaissent et lisent Baudelaire ? Cela fait-il des *Fleurs du mal* un texte poétique élitiste ? D'ailleurs, il ne faut pas trop s'attacher au concept de culture de masse et ne pas être effrayé par celui de culture d'élite. Si on veut systématiquement susciter la jubilation suprême du spectateur, on risque de devenir débile. Comme pour *La Guerre des étoiles*, un film pour enfants que tout le monde va voir.

C. : Vous tournez peu. Pouvez-vous parler de votre temps de préparation et de travail ?

A.T. : Je ne tourne que ce que je souhaite tourner. Je mets beaucoup de temps à préparer mon film, et ensuite convaincre le studio que d'autres personnes peuvent avoir besoin du projet. Je travaille rarement, beaucoup moins souvent que j'aurais souhaité le faire, et suis catégoriquement opposé à ce principe qui veut que le cinéma soit une culture de masse. Ce qui s'affirme comme art tend par définition à l'élitisme. Sinon, c'est le tout-venant démocratique.

C. : Est-ce que l'accueil de vos films à l'étranger vous a aidé à poursuivre votre carrière ?

A.T. : C'était d'abord très inattendu. Le succès de mon premier film *L'enfance d'Ivan* à l'étranger en a été la première pierre.

C. : Quels sont les cinéastes que vous admirez ?

A.T. : En Union Soviétique : Dovjenko, Paradjanov, Iosseliani. C'est déjà beaucoup ! En France, Bresson avant tout. En Italie : Fellini, et au Japon : Mizoguchi.

C. : Pas de cinéastes américains ?

A.T. : John Ford seulement.

Propos recueillis par
Jacques FIESCHI
et Dominique MAILLET

Le miroir

Réalisation : Andreï TARKOVSKY.
Scénario : Alexandre Micharine et Andreï Tarkovsky.
Directeur de la photographie : Gueorgui Rerberg.
Musique : Edouard Artemiev.
Décor : Nicolaï Dvigoubski.
Extraits musicaux de : J.-S. Bach, Pergolèse et Purcell.
Interprètes : Margarita Terekhova, I. Daniltsev, L. Tarkovskaia, A. Demidova, A. Solonitsyn, N. Grigko, etc.

Le miroir est instrument de contemplation narcissique ou d'interrogation sur l'identité de celui qui se contemple. Le miroir est également reflet des objets vers lesquels on le tend. Le miroir suggère enfin un au-delà des apparences et offre la double tentation de le briser ou de le traverser : par son seul titre, le dernier film d'Andreï Tarkovsky nous livre une vérité incertaine, insaisissable en raison de la nature de l'image cinématographique, présente et fuyante, d'une immédiateté palpable — le film existe sensuellement — mais inaccessible : la somme des impressions qu'il contient ne correspond à aucune réalité tangible parce qu'elle s'étire sur une durée (la vie d'un homme, les moments de l'Histoire) qui ne ressort pas seulement de la vie individuelle ou de la vie des sociétés, mais semble traversée du sentiment — ou de l'espoir — d'une pérennité où vient échouer, s'accrocher la mémoire de l'homme.

Le Miroir est l'œuvre d'un homme de quarante ans "au milieu du chemin de la vie". Cet homme évoque son passé, des images de l'enfance, l'image obsédante de sa mère jeune trente ans plus tôt, les cheveux blancs aujourd'hui, l'image de sa femme qui ressemble totalement à sa mère avec cette même incapacité de l'homme à communiquer avec l'une et avec l'autre. Le Miroir est d'abord cette résurgence de la mémoire individuelle, de souvenirs indistincts où les objets à hauteur d'homme envahissent le regard de l'enfant.

Puis le souvenir tente de s'organiser autour d'événements extérieurs dont la signification reste obliérée par tout ce qu'ils contiennent d'anecdote en apparence : il s'agit en réalité de confronter la sensibilité individuelle et l'ordre politique et social ; ce type de séquence n'est pas introduit, il n'y a pas rupture de ton car le drame collectif est ramené au niveau d'une scène à quelques personnages aux rôles imprécisés : Tarkovsky ne s'exprime pas par le symbole qui serait une abdication devant



Les images de l'enfance. Le miroir.

une signification reconnue par tous (le symbole renvoie à des thèmes aisément identifiables et réduit fréquemment la vision de l'Histoire à une morale de l'affrontement comme dans le cinéma d'Eisenstein). Il utilise plutôt la métaphore et évite de changer de registre sous prétexte qu'il changerait de sujet : les individus conservent le devant de la scène. Aussi voit-on la mère du narrateur courir sous la pluie, hors d'elle, se précipiter à travers les couloirs tristes et vides d'une imprimerie. Nous sommes en 1937. Cette femme est prise de panique à l'idée qu'elle puisse laisser passer dans un texte un mot qui ne devait pas s'y trouver. C'est pourquoi elle se dirige vers l'atelier de composition pour relire fébrilement ses épreuves. Scène presque muette. Un mot dangereux ? Subversif ? Ou simplement incongru, comme le laissent penser leurs rires lorsqu'elle le confie à l'oreille de sa compagne ? Incident quotidien dans ce quotidien blafard. Qui pourrait accuser ? Tous sont des compagnons de travail pleins de sollicitude. Soudain, une remarque tombe : « Tu es comme Marie, l'héroïne des *Possédés* de Dostoïevski ; tu cherches toujours où est le

mal, où est la faute. » La métaphore remplace le spectateur — un instant dérouter parce qu'il y a rupture de l'action sans rupture apparente de ton — dans la situation même de l'opprimé qui ne connaît pas — ne peut analyser — la nature d'une oppression insidieuse qui l'empoisonne de l'intérieur. Tout comme Kafka fait réfléchir à haute voix la victime qui ne comprend ni sa faute ni l'inéluctabilité de son châtiement.

L'évocation se fait plus large lorsque l'individu est montré comme témoin ou acteur malgré lui de l'Histoire. Évocation là encore à partir d'une scène d'intérieur qui regroupe les membres d'une famille de républicains espagnols réfugiés depuis si longtemps. Leurs enfants ne connaissent que la Russie : en contrepoint de la description d'une corrida trop souvent mimée par son père, une adolescente esquisse une danse espagnole qu'elle caricature. Double effet du temps passé qui fige un drame dans l'Histoire — rappelée par des documents d'actualité — et teinte de dérision les souvenirs — la raison d'être, l'existence — de ses victimes exilées.

Film des affrontements et des ruptures qui éloignent. Les hommes sont absents. Sur une autre bande d'actualité, une troupe nombreuse de soldats progresse péniblement comme en rêve dans un espace sans limite d'eau et de boue. L'Histoire est une menace : la guerre, la pression chinoise, l'image multipliée de Mao, le champignon atomique. L'Histoire des hommes : un anéantissement de la mémoire.

Peu à peu, le puzzle s'organise, même s'il manque des pièces. Et parce que des pièces manquent, il faut sauter les générations pour tenter de renouer les fils rompus. L'épouse du narrateur ressemble à sa mère et à sa grand-mère. Les époques se confondent dans le souvenir. Une pièce de terre entourée de prairies et de bois où s'élève une maison en rondins semble le refuge de la famille, le point de départ et d'aboutissement des souvenirs. Dans ce décor immuable, hors du temps, Tarkovsky laisse libre court à une inspiration onirique, aux images incongrues qui sont la formation de la sensibilité de l'enfant au contact des éléments simples : le vent souffle sur la prairie, la maison voisine brûle, une bouteille de lait se renverse. L'enfant feuillette un livre échoué là où on ne sait comment : il y découvre la perfection surhumaine de Léonard de Vinci, seule œuvre d'art au milieu des chats, des poules et des arbres. C'est à partir de cet îlot de verdure tranquille que déferlent les images d'un ailleurs où éclatent les structures familiales — les parents se disputent la garde de l'enfant au moment de se séparer ; où disparaissent les vestiges de la culture classique et des traditions nationales évoquées par la lecture d'une lettre de Pouchkine sur la mission salvatrice de la Russie, bouclier de l'Europe contre l'envahisseur mongol. Ailleurs, ces appartements en démantèlement où se croisent des inconnus devant l'enfant à l'écoute de bribes de conversation.

Tarkovsky suggère une société éclatée, où la ville signifie un déracinement, où les jours sombres restent enfouis dans la conscience, où la guerre a laminé une génération, où les valeurs culturelles ne semblent exister qu'au passé, alors que les conflits menacent à la frontière, une société dont la mémoire est en lambeaux comme un malade après un grand choc.

Cette mémoire s'exprime par l'agitation et le tourment : elle ne peut retenir que des affrontements qui jamais n'éclatent. Ainsi la mère et l'enfant, échappés de la ville pendant le siège, parcourent la campagne à pied pour rejoindre le village familial : dans une rencontre avec une riche fermière, femme de médecin, l'opposition entre l'aisance et le dénuement, la détresse et l'égoïsme, ne s'exprime finalement qu'à travers la vision angélique d'un bambin trop bien nourri dans un berceau aux draps trop richement brodés. Scène où Tarkovsky montre la possibilité d'un choix en esquissant une morale du refus. Scène vue à travers les yeux d'un enfant qui ne sait où il est, s'ennuie dans une grande pièce vide et se contemple enfin dans un miroir. Mais souvenir du narrateur de ce départ précipité, qui ressemble à une fuite, devant la fermière interloquée, de la mère et de l'enfant pieds nus dans la campagne.

Le Miroir est lisse : les événements ne sont pas saillants et l'auteur n'insiste qu'en répé-

tant la vision d'un lieu, d'un visage ou d'un objet comme un musicien reprend dans sa composition des thèmes de l'introduction. L'œuvre se signale par une égalité de rythme et d'intensité dans la succession des mots et des sons. Tarkovsky est un artiste volubile qui accumule les plans sans leur donner une fonction privilégiée dans le récit : en cela, *Le Miroir* est composé comme Roublev qui additionnait les scènes sans proposer une véritable progression dramatique ; la tension existe, et souvent fortement, à l'intérieur d'une scène mais l'œuvre n'est pas pyramidale car elle cherche à brasser la plus grande étendue possible, à retenir tout ce qui mérite l'attention en l'enserrant seulement dans la durée filmique. Œuvre compacte, close sur elle-même, *Le Miroir* offre en plan final une suite du plan initial.

Mais l'accumulation du matériau — couleur et noir et blanc ; scènes oniriques soulignées par des ralentis ; références au surréalisme par le rôle des objets et des animaux, au freudisme par les rapports de l'enfant et du narrateur aux femmes-mères ; scènes composées comme des toiles de maître ; scènes filmées comme en direct pour mieux retracer l'atmosphère d'un lieu, d'un drame, d'une époque ; l'utilisation de documents filmés pour esquisser une fresque historique ; la simple contemplation de la nature enfin —, cette richesse de matériaux accumulés et associés suivant des liens parfois ténus donne au *Miroir* la dimension d'une œuvre totalisante, une tentative pour

réunir tous les éléments qui permettent à l'individu de progresser dans sa propre connaissance. C'est donc une démarche qui refuse de privilégier un élément d'explication et recourt autant à la sensibilité qu'au savoir. Une entreprise comparable à celle de Proust parce qu'elle recourt à la réunion en un même lieu scénique d'époques, de personnages et d'événements aussi distincts, signifie que Tarkovsky recherche une unité au-delà de l'individu, et que cette unité, si elle intègre beaucoup de directions qui ont déjà été explorées, suppose une vision du monde qui est transcendante à l'homme.

Cette vision de tout être et de toute chose prend une dimension tragique parce qu'elle donne leur mesure face à l'écoulement du temps : tout ce que donne à voir *Le Miroir* semble menacé d'enfouissement, de disparition, comme s'efface la marque d'une tasse de thé chaude sur le plateau d'une table vernie après la scène de lecture de la lettre de Pouchkine. Ou comme l'image finale de femmes et d'enfants dans la sérénité du soir disparaît derrière les troncs accumulés d'une futaie. Entre les affrontements des hommes et cette fuite du temps, *Le Miroir* est un appel à l'existence.

Denis OFFROY



Les fils rompus : Le miroir.

Nanni Moretti

Je suis un autarcique, tourné en Super/8 mais sorti du ghetto expérimental, a connu un vif succès en Italie. Nanni Moretti rompt ici quelques bâtons sur la situation de l'actuel cinéma italien.

Cinématographe : *Ce film a été tourné en super-8, projeté dans un ciné-club et a connu un tel succès qu'il a gagné les autres ciné-clubs et enfin la distribution commerciale. Il a donc touché non seulement ceux qui sont le plus directement concernés par le mouvement de mai 68, mais aussi des couches moyennes. Comment expliquez-vous ce phénomène assez unique ?*

Nanni Moretti : Le public de base a été un public "cinéphilisé" et politisé, mais on a vu arriver dans ce ciné-club des gens qui, par leur âge et leur position sociale, n'étaient pas habitués à ce type de cinéma. Je ne crois pas au jvénilisme, au culte des jeunes. Si mon film n'a pas touché que la génération de 68, c'est parce que j'ai voulu me démarquer de l'imagerie traditionnelle dont se sert la critique facile, mondaine et cynique qui se rit de la gauche. Mon ironie implique une sorte de participation, un engagement. Je m'adresse aux gens qui se posent des questions et qui croient au cinéma. Même ceux qui ne sont pas cinéphiles ressentent une certaine rigueur dans ce film, par là j'entends une confiance en l'image, ce qui s'oppose à un cinéma trop schématique, à message, où le matériau filmique devient rarement du cinéma. Je crois qu'il faut passer par la fiction pour découvrir la réalité.

C. : *Votre film n'est ni une démarche interne qui participe totalement de l'univers que vous montrez, ni une caricature externe du gauchisme : il me semble qu'il y a là un mode de critique original. Pouvez-vous préciser votre projet ?*

N.M. : Mon film ne parle pas directement du gauchisme, on ne fait que deviner qu'il s'agit de militants politiques. Je veux faire des films qui parlent de moi, c'est-à-dire qui partent du milieu culturel dans lequel je vis et qui en même temps ne soient pas tournés vers moi. Je pense que si un film est sincère, veut donner à réfléchir, plus il est situé dans son milieu, plus il pourra être universel. Je cherche à faire des films tout à la fois autobiographiques et auto-ironiques.

C. : *Comment expliquez-vous l'échec du projet politique de ces jeunes, politique au sens le plus large qui concerne tout aussi bien une nouvelle pratique de la culture, de la famille, du couple...*

N.M. : C'est difficile à dire car je n'ai pas conçu le découpage sur ma table de travail ; je cherche à faire des films qui, contrairement au cinéma politique traditionnel (en Italie, Elio Petri, Damiano Damiani, Monicelli ; en France, des gens comme Boisset ou Costa-Gavras), suscitent des questions et pas des réponses. Même des cinéastes comme Risi et Monicelli, il y a quinze ans, faisaient des films moins prétentieux et meilleurs que maintenant. Leur façon à eux de changer, c'est de se mettre en prise directe sur les thèmes en vogue, ce que j'appellerai de l'actualisme ennuyeux. Leur rapport à la réalité est un rapport de reflet superficiel, d'impressions subjectives, qui ne peut produire qu'un effet de reconnaissance. Le plus grave, c'est qu'ils ont en main un matériau formidable qui est le monde du cinéma et qu'ils ne l'exploitent pas. Ils oublient le cinéma et oublient qu'ils sont payés pour ça.

C. : *Qu'est-ce qui vous permet de dire que votre ironie est différente de celle d'un Monicelli ?*

N.M. : Parce que son ironie n'est pas de l'auto-ironie. Un borghese



piccolo, piccolo, cela me fait penser au Justicier dans la ville, avec Charles Bronson. Quand on pense qu'on a fait un procès à Salò parce qu'il y avait des scènes macabres ! Alors que dans ce film, où on recherche tout le temps l'identification du spectateur, on voit torturer un jeune sous-prolétaire sans que cela choque personne, moi, ça me semble grave. En France, on exagère tout ce qui vient d'Italie ; pour moi, il n'y a que sept cinéastes, peut-être huit : les Taviani, Bellocchio, Ferreri, Bertolucci s'il sait se reprendre, un certain Fellini et Antonioni, même si je ne l'aime pas. Le drame c'est qu'il n'y a plus de cinéastes "moyens" comme par exemple Pietrangeli dans les années 60/65, et que la critique est au point mort.

C. : *Votre cinéma me semble proche des films de Godard de ces dernières années.*

N.M. : J'aime beaucoup Godard, en particulier certains films narratifs de la Nouvelle Vague. Numéro 2, je crois que c'est important, mais cela m'angoisse un peu qu'il ait complètement abandonné le cinéma narratif et qu'il se soit retranché à Grenoble, dans l'autarcie.

C. : *Je pense que votre film, parce qu'il déconstruit la notion de personnage, ainsi Michele, le héros "sympathique", qui se caricature lui-même...*

N.M. : ...et se moque du film...

C. : ...de même que celle d'histoire, de totalité logique, constitue de ce fait une sorte de "cinéma ouvert" qui impose un rapport différent du spectateur au film, un nouveau mode de consommation du cinéma.

N.M. : Je suis très flatté et cela me semble exact, d'autant que je ne suis pas le seul à travailler dans cette voie. Le cinéma "politique" italien reproduit la séparation archaïque entre forme et contenu. Il faudrait injecter des contenus progressistes dans des formes traditionnelles sous prétexte que le public ne peut assimiler autre chose. Ce progressisme est souvent un mixte de populisme et d'humanisme vague. Toute une partie du public est lasse de ce discours, il faut casser cette structure codifiée. Mon film est "ouvert" en ce sens que la fiction reste ouverte, à travers un jeu et une diction très différenciés des acteurs, des dialogues qui ne font pas bloc, une utilisation théâtrale de la caméra qui privilégie le "montage interne" sur le découpage. Je veux éviter toutes les conventions trop éculées, qui n'apprennent rien. Je crois que c'est godardien, même si ça n'est pas du Godard. Ce que j'aimerais, c'est ne bouger la caméra que lorsque c'est nécessaire, lorsque ça produit du sens, comme dans *San Michele aveva un gallo*.

C. : Pouvez-vous préciser la structure du film ?

N.M. : Il m'importe que dans un film il y ait différentes strates de sens, en quelque sorte des blocs encastrés. Mais mon film est très faible, si l'on

se base sur les critères du découpage : des scénaristes diraient qu'il n'y a pas d'allant, de suspense, de tension. J'ai choisi une composition dédramatisée, horizontale, qui ne s'intègre à aucun genre. J'espère aussi qu'il y a un humour qui dénote par rapport à la production italienne dominante. Ce que l'on appelle la comédie italienne me semble fait à 99 % de racisme, contre les femmes laides, les gros, les pédérastes... Elle est surtout d'une pauvreté culturelle incroyable. C'est d'ailleurs un phénomène général de la vie intellectuelle en Italie aujourd'hui : il suffit de penser à cette adoration stupide et nazie d'Artaud, Bataille et Sade.

C. : Inévitablement, pour conclure, pouvez-vous nous parler du dernier film que vous avez tourné, *Ecce bombo* ?

N.M. : Tout le monde a cru que j'allais devenir fou en passant au cinéma commercial ! Mais si j'ai pu me libérer de certaines contraintes techniques, la recherche demeure la même. Avec une difficulté supplémentaire, pourtant : dans *Ecce Bombo*, il y a plus d'adultes et plus de femmes. Il y a chez moi une peur du personnage féminin. C'est très sérieux, cette crainte : je cherche à éviter le cliché de la "Femme", tout en ne présentant pas d'héroïne positive. J'aimerais bien le faire, mais ça n'est pas mon style...

Propos recueillis par
Sylvie TROSA

Je suis un autarcique

Une femme, un homme, de ceux qui avaient 18 ans au printemps 1968 : rien ne va plus, c'est un échec, il faut se quitter. Pendant ce temps bébé, imperturbable, continue à jouer aux cartes. Un fils de grands bourgeois qui n'arrive pas à désertier la maison familiale. Un jeune prof sans travail qui n'ose aborder la voisine dont il rêve, d'autant qu'elle a elle-même sa propre Volkswagen. Et quelques autres encore...

« Qu'est-ce que j'peux faire... J'sais pas quoi faire... », répétait Anna Karina dans *Pierrot le fou*. La nouvelle vague 78, c'est un peu cela. La révolution ? On n'en parle plus, mais on se souvient, par boutades : « Non, je ne te donnerai pas mon fils. Sinon, à treize ans, il ne parlera que de Marx et de Freud et à quatorze, il se flinguera sans même avoir lu un seul livre ». On voulait transformer le monde mais l'action s'enlise, les rapports homme/femme n'ont pas bougé et la famille reste ce qu'elle est.

Tout ce petit monde d'autarciques se réunit dans un groupe autarcique de théâtres en quête d'expérimentation sociale. Il n'empêche que le chef demeure le chef et le metteur en scène-leader sème en vain une théorisation en laquelle plus aucune de ses ouailles ne croit. Des questions surgissent parfois mais se perdent, faute d'auditeurs. La pièce verra le jour et ne touchera d'autres spectateurs qu'un jeune ahuri hilare et un critique réputé, figure de proue de grand intellectuel libéral, alter ego institutionnel de ces déclassés.

Je suis un autarcique est un film déroutant. On pourrait s'attendre à une satire mordante mais somme toute assez banale (sinon poujadiste) de la rhétorique gauchiste, de son stalinisme mal assumé (les théâtres sont contraints à une cure de gymnastique en plein air). En somme un moment de détente assez confortant. Mais Moretti n'est pas Monicelli.

Le film n'est pas non plus une analyse réglée, cohérente, systématique du mouve-



Une auto-ironie : Nanni Moretti dans *Je suis un autarcique*.

ment issu de 68, de sa retombée et de la dépolitisation actuelle, d'où surgit ça et là la violence des autonomes. Un mémorial des illusions perdues ? Un tableau des années de désespérance ?

La critique mise en œuvre dans ce film ne se situe dans aucun de ces cadres et son mode d'être se veut déconcertant : ni démarche interne qui s'insinuerait au sein des problématiques dites gauchistes, ni leçon d'histoire qui relèguerait le mouvement qui les sous-tend au rang de problème réglé. Le film est à la fois dedans et dehors. Dedans en ce qu'il "prend au sérieux", expose et écoute les questions de ces déshérités de la révolte, qui posent mal de vrais problèmes. Dehors en ce que *simultanément* il les met en dérision. L'humour sert

de révélateur ; l'ironie aiguë de ce film n'est pas celle de la farce, fût-elle noire (où chacun ne reconnaît que trop facilement sa place), mais celle d'une *déconstruction* qui tout à la fois s'investit en son objet et s'en éloigne. Ainsi du héros principal, joué par Moretti, auquel l'on s'identifie parce qu'il est sympathique, que ses questions sont ou pourraient être les nôtres, mais qui se caricature lui-même.

S'il n'est pas de personnage puisqu'on leur refuse toute cohérence, il n'est pas non plus de message. Moretti se refuse à toute démonstrativité unilatérale. Rien ne nous indique quand finit le vrai problème et quand commence l'autarcie. Le jeu alterné d'écoute puis de dérision ne permet de tabler sur aucune



Une lecture linéaire enrayée : Je suis un autarcique.

évaluation immédiate de ce qui nous est présenté.

Cette désorientation trouve sa base dans le fonctionnement même du film. Moretti nous donne à sentir cette autarcie. Des épisodes, telle une promenade dont le but est mal défini, se prolongent, à peine entrecoupés d'événements. Les acteurs sortent et entrent de plans d'appartements nus. Le seul horizon ouvert est une nature déserte. L'aspect vide, inerte de ce petit monde se trouve accentué par un déroulement apparemment accidentel des scènes, sans moments forts ou faibles.

Nous rejoignons là un cinéma qui aurait tiré ses enseignements de Straub et Carmelo Bene, corrigés par Ferreri (quant au rôle de l'ironie) : l'entremise de plans surcontrastés, articulés autour d'une perspective unique, ou encore de temps morts soudainement brisés par une gestualité violente, font choc tout en étirant et détournant le récit.

Peut-être, sous des formes différentes (les cinéastes précités et d'autres, en particulier Chantal Akerman), s'ébauche-t-il là une nouvelle façon de filmer, quelles que soient la maladresse et la radicalité des démarches. En quelque sorte un cinéma "ouvert", qui ne fonctionne pas comme système clos :

- temporel : le film est un morceau de cinéma qui ne connaît, à proprement parler, ni début, ni fin ;

- spatial : le plan n'étant plus le cadre au sein duquel s'ordonne l'image, l'opposition champ/hors-champ perd de sa pertinence sémantique ;

- logique : le film ouvre diverses voies de signification sans que leur contradiction soit nécessairement résolue.

Le montage s'organise en porte-à-faux d'un certain nombre de conventions cinématographiques, codes ou syntagmes figés, et n'est signifiant que par rapport à une logique

d'ensemble du film. D'où l'intérêt de ces plans "intercalaires" en rupture avec la narration, procédé fréquent chez un cinéaste comme Ozu. Toute lecture linéaire s'en trouve enrayée et c'est peut-être là que se situe l'originalité de la démarche : modifier profondément le rapport du spectateur au film, le mode de consommation même du cinéma et donc la place qu'il peut occuper au sein du tout social.

Je suis un autarcique, c'est, malgré la non-exploitation de certaines possibilités du langage cinématographique, ce que l'on pourrait rêver comme cinéma du réel, où se trouvent posées les questions cruciales d'une conjoncture précise (je pense notamment aux films et montages de Godard), mais à l'opposé de tout

cinéma du quotidien qui voudrait conduire la reconstitution naturaliste d'un morceau de vie (ce que le même Godard, dans *Le gai savoir*, appelle l'idéologie du vécu).

Il me semble que nous tenons là l'explication du succès, assez exceptionnel, de ce film en Italie : d'abord tourné en super-8 et projeté dans une salle, il gagne la plupart des ciné-clubs et enfin la distribution commerciale, tournant au phénomène social. A preuve qu'il n'est pas nécessaire de reproduire les schémas de narration traditionnels pour se faire entendre des masses. Ce film, dans la mesure où il remet en cause notre mode même de réception du cinéma, risque de susciter les réactions les plus diverses. Affaire à suivre...

Sylvie TROSA



Une utilisation théâtrale de la caméra : Je suis un autarcique.

Barberousse

Titre original : "Akahige" (1965).

Réalisation : Akira KUROSAWA.

Scénario : Kurosawa, Masahito Ide, Hideo Oguni et Ryuzô Kikushima, d'après une nouvelle de Shugorô Yamamoto.

Photo (Tohoscope N et B) : Asakazu Nakai et Takao Saitô.

Musique : Masaru Satô.

Décors : Yoshirô Muraki.

Interprètes : Toshiro Mifune, Yûzô Kiyama, Kyôko Kagawa, Kamatari Fujiwara, Akemi Negishi, Tsutomu Yamazaki, Miyuki Kuwano, etc.

Un artisan, chéri de tous pour son dévouement et son abnégation, désire décharger sa conscience auprès de ses amis avant de s'éteindre. Il se met alors à raconter son histoire : jeune homme fringant et beau, il rencontre une douce jeune fille qui lui offre son ombrelle pour le protéger de la pluie. Idylle. Jusqu'au jour où, à la suite d'un tremblement de terre, elle disparaît. Deux ans plus tard, la croyant morte, l'artisan la rencontre portant un enfant. Sa douleur est sans limites. Pourquoi, mais pourquoi ? Elle explique : ses parents l'avaient promise à un autre, et le tremblement de terre lui a fait prendre conscience que son bonheur était immérité. Alors, elle se suicide dans les bras de celui qu'elle aime, qui, penaud, se jette dans l'altruisme pour oublier les effrois de ce monde.

Non, il ne s'agit pas d'un film de Douglas Sirk, même si le sentimentalisme outrageusement désuet prête à confusion. Avec une différence toutefois : si l'outrance sert de révélateur dans un film de Sirk, elle se trouve masquée, neutralisée par son inscription dans un contexte japonais (depuis *Les Sept samourais*, elle a quasiment acquis le statut de caractère national, pour ne pas dire de structure de l'esprit oriental). Là où l'idéologie traditionnelle du Japon se trouve renforcée et redoublée par une américanisation du récit.

Kurosawa est traditionnellement admiré comme représentant de la tradition du kabuki et du nô au cinéma. Il serait aussi le chantre des valeurs humaines, profondes et éternelles.

Ce qui paraît erroné à un double point de vue :

1) Kurosawa est un des plus purs produits de la cinématographie américaine.

2) Son humanisme est indéniable, mais une précision s'impose : loin de l'inscrire dans une critique acerbe de la tradition japonaise (comme Ozu, avec une redoutable violence,



Pas une lueur dans ces récits vécus : Barberousse.

dans *Voyage à Tokyo*), Kurosawa en fait un cheval de bataille de la défense de l'ordre passé.

Barberousse, c'est l'histoire d'un conflit entre le Bien et le Mal. Le Mal, c'est la misère. La misère qui rend malade, la misère qui rend fou. Le Bien, c'est l'exception : c'est le médecin, symbole du dévouement.

Lutte aussi entre la Science et la Foi, la Science incarnée par un jeune interne prétentieux, formé aux méthodes occidentales, et la Foi représentée par ce Barberousse qui tire son efficacité de l'expérience, et aussi par ces femmes qui sauvent un enfant agonisant en criant dans un puits.

Le monde est mauvais, foncièrement. Pas une seule lueur dans l'enchaînement de ces récits vécus. Le seul instant de bonheur (pour les pauvres) relève d'un passé lointain, que Kurosawa place dans un contexte irréel (on ne sait si l'arrière-fond est un paysage "réel" ou une peinture). Même le bon Barberousse, comme il le répète, doit «recourir à des moyens vils».

Le parti pris de Kurosawa n'est pas celui de la révolte. Le tableau des injustices ne peut se résoudre par un appel à la vertu, le retour aux valeurs bafouées par la modernité. Il n'y a pas

là que de l'humanisme, mais une défiance devant le nouveau. Ainsi, le jeune interne renonce-t-il à sa révolte contre l'arbitraire de Barberousse ; alors que la mort le scandalisait, il fait sienne la morale de son maître : c'est un moment sublime, où l'homme se transcende.

L'inscription dans la tradition est nette : le film, délibérément tourné en noir et blanc, se déroule au siècle dernier, ce qu'aucune nécessité logique n'imposait. Les quelques "éclaircies" sont marquées par le déroulement régulier des rites (scène du mariage), sorte d'ordre retrouvé, opposé au chaos de la misère. La pauvreté bouleverse les traditions, ce qui accroît la détresse morale : les malades sont privés de nattes, et s'en plaignent car ils ne veulent pas mourir sans. Quant aux femmes, leur douceur est exaltée, mais elles ne relèvent guère la tête, à moins d'être servantes ou prostituées.

Certes, les riches sont mis au pilori. Gras et laids ou veules et lâches, ils refusent de voir la détresse et se déchargent de leur mauvaise conscience sur d'autres. Mais les rapports sociaux dans ce film (riches/pauvres, hommes/femmes, normaux/fous) sont toujours et déjà donnés comme identiques — jusqu'à



Un conflit entre le Bien et le Mal : Toshirō Mifune dans *Barberousse*.

la naturalisation la plus paradoxale : ainsi d'une jeune femme que Barberousse s'obstine à considérer comme folle de naissance, malgré son enfance chargée. La scène est significative : Kurosawa, après nous avoir fait croire à sa normalité possible, rend, lors d'une nouvelle crise, son état encore plus incontournable.

La maladie est sans cesse référée à la misère, mais cet ancrage social se trouve en partie neutralisé par une logique "hollywoodienne" dans la structure du récit : le film progresse du Mal vers le Bien, du Désordre vers l'Ordre, de la Maladie vers la Guérison. De même, les conventions filmiques : usage des plongées et contreplongées pour dramatiser l'action, accélérations de rythme et coups de théâtre savamment préparés. Qu'on pense au premier plan, ce plan américain (!) nous renvoyant de dos l'image du nouvel interne, qui par ce procédé se détache dans le ciel. Ou encore, à la scène de bataille où Barberousse en quelques secondes et en peu d'efforts casse une vingtaine de bras, cou et jambes (le genre a été porté à sa perfection dans *Sanjuro*, sorte de western-samourai).

Ces procédés ont leur "bon" revers : ils donnent au film une efficacité cinématographique qui fait contrepoids au moralisme stéréotypé des situations et des dialogues. Ce que l'on pourrait appeler "du bon usage de l'Amérique" est d'ailleurs explicitement thématisé dans un film plus ancien de Kurosawa, *L'Ange ivre*, également le récit d'un médecin dévoué aux pauvres : le bon usage serait la force d'expressivité filmique (*L'Ange ivre* est aussi un "thriller"), le mauvais la dissolution radicale d'une tradition culturelle nationale.

Se constitue ainsi une structure du récit qui s'organise en trame signifiante à travers :

— les conventions de théâtralisation et d'intensification de l'action (caméra qui,

dans un lieu clos, en déplaçant son angle, resserre peu à peu son objet) ;

— un jeu de déplacement des personnages ou des objets dans l'espace par rapport au mouvement ou à l'immobilité de la caméra. Il est curieux d'observer comment, à chaque plan successif d'une scène, se modifie la position relative des acteurs pour "exprimer" l'action. Le rituel des distances, différences de hauteur, la structuration plus ou moins dense de l'image deviennent un des premiers lieux producteur d'effets de sens dans le film.

La tradition n'est plus alors cadre passif au sein duquel se déroulerait une aventure humaine, référée à ses valeurs. Elle devient procès d'écriture. Ainsi de l'utilisation fréquente de profondeurs de champ qui "situent" l'action en la référant à des schèmes picturaux anciens ou des images culturelles passées.

L' "américanisation" du rituel, c'est le mode de signifier propre à Barberousse. Mais si, idéologiquement, le film n'est pas un pur gadget made in USA, ce n'est pas seulement parce que Kurosawa a su forger un langage filmique propre. Son film opère aussi une série de "décrochages". Décrochage entre l'optimisme de la volonté (Barberousse) et l'effroi irréductible causé par certaines scènes d'une rare violence. Tel le vieillard agonisant, qui devient peu à peu hors-champ et dont la présence n'est plus sensible qu'à travers le regard terrifié de l'interne et le son obsédant de son râle. Telle la jeune ouvrière, écartelée nue sur une table d'opération pour avoir été déchiquetée dans un accident de travail.

Décrochage entre la fiction, assez stéréotypée, et une double mise en scène, réaliste (vieillards et femmes du peuple choisis comme acteurs) ou, au contraire, réduite à sa quintessence abstraite (maquillages blêmes de certains mourants, corps convulsés indiquant la détresse).

La description est trop noire pour que les instants "légers" n'en soient pas troublés. La bagarre hollywoodienne est caractéristique à cet égard : bien que fort drôle, elle se termine par la vision des membres déchiétés.

On pourrait dire qu'à la limite, la logique des images va "au-delà" du projet qui s'y inscrit. Ainsi, il me semble que la volonté de montrer que la détresse est avant tout morale,

— Barberousse le répète — se traduit par une mise en scène constante de l'inconscient des pauvres. En atteste la fuite du jeune interne, poursuite effrénée qui se brise net devant l'image d'une folle enfermée, se débattant pour s'enfuir. Cette scène est inexplicable (pourquoi l'interne abandonne-t-il alors tout projet de fuite ?) sinon par le rôle central donné au problème de la folie, qui s'organise dans un rapport spéculaire avec la misère. C'est là que Kurosawa se démarque de tout misérabilisme, économisme et humanisme conjoints : ces pauvres, on ne nous présente pas leur assiette vide, mais leurs rêves, leurs désirs, leurs fantasmes et leurs traumatismes.

Ne serait-ce que l'histoire de chacune des trois jeunes femmes qui se présentent à l'hôpital : l'une a des pulsions de meurtre pour avoir été exagérément violée pendant son enfance ; l'autre a dû épouser l'ami de sa mère et vit dans un semi-délire convulsif ; la dernière est réduite au mutisme et à la prostration pour avoir été élevée dans une maison close. Le jeune interne la guérira en lui rendant la parole. Par contre, un vieil artisan meurt en se coupant totalement du monde extérieur. C'est là que git la profonde originalité du film. Elle trouvera son accomplissement dans *Dodescadén*, dont Barberousse constitue en quelque sorte le brouillon, encore embarrassé de "scories", et qui nous permet de l'éclaircir rétroactivement.

Sylvie TROSA

Faux mouvement

Réalisation : Wim WENDERS

Scénario : Peter Handke, d'après le roman de Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*.

Photographie : Robby Müller.

Musique : Jürgen Knieper.

Interprètes : Rudiger Vogler, Hans Christian Blech, Peter Kern, Ivan Desny, Hanna Schygulla, Nastassja Nakczynski.

Réalisé en 1974, *Faux mouvement* est peut-être le film le plus allemand de Wim Wenders : la description de la banalité quotidienne se double d'une mise en cause de la culture goethéenne. Avec une caméra qui utilise tous les jeux du spectacle, Wenders réalise une œuvre mystérieuse qui a la fragilité des symboles.

Le scénario de Peter Handke transforme profondément *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Seuls les noms principaux subsistent, accentuant par leur anachronisme le décalage entre les deux univers. Face à Wilhelm, on retrouve Laertes et Mignon, « épaves d'une troupe d'acteurs ». Mignon, avec ses grands yeux muets, garde la grâce indécise d'une adolescence. Laertes, un ancien nazi — visage de vieil iroquois, comme Adenauer — incarne la mauvaise conscience de l'Allemagne. Thérèse, la belle amazone qui fait rêver Wilhelm, devient une actrice croisée entre deux trains, puis retrouvée miraculeusement. C'est tout le roman qui est pris à contrepied. Wim Wenders refuse la résignation goethéenne : « Je vais revenir, et dans ma maison, dans mon jardin, au milieu de ma famille, je dirai : l'Amérique est ici ou nulle part. » Le Wilhelm moderne préfère ce nulle part. Plus qu'un film de Goethe, c'est un nouveau *Roquentin*.

Wilhelm est un être à la dérive qui choisit sa destination au hasard. L'aventure est réduite aux dimensions d'un compartiment de chemin de fer où l'on se heurte à des inconnus. Gares et reflets se superposent de Hambourg-Altona jusqu'à Bonn aux passages souterrains verdâtres. Ce rétrécissement de l'univers autour de Wilhelm est d'autant plus saisissant que le film débute par des vues aériennes. Partant d'un vide immense pour se rapprocher peu à peu, la caméra traduit l'enracinement dérisoire de Wilhelm — comme ces tableaux où un horizon illimité écrase la minuscule contingence des personnages, *La Chute d'Icare* de Brueghel ou *La Bataille d'Angleterre* d'Altdorfer. Nous survolons l'océan, un port enfumé, un fleuve au milieu de plaines monotones. Des gouttes de pluie



Rudiger Vogler, Hanna Schygulla dans *Faux mouvement*.



Hans Christian Blech, Rudiger Vogler dans *Faux mouvement*.



Le vide autour de lui : Rudiger Vogler dans Faux mouvement.

constellent l'image, rapprochement de l'infiniment grand et de l'infiniment petit (comme la fourmi sur le cockpit dans *Espoir*), mais aussi révélateur de la présence de l'objectif, aveu et signature du cinéaste. Le dédoublement de l'image et du son permet de furtifs changements de point de vue. Le ronronnement d'un hélicoptère précède son apparition au dessus d'une petite ville hanséatique. Grâce à la musique, nous sommes dans une chambre que nous ne voyons pas encore. Wilhelm arrête le disque, regarde la place où passent un aveugle et une enfant. Tout à coup, il brise les vitres de ses poings nus.

Le sang est un lien étrange entre les personnages. Laertes — son saignement de nez est une sorte de remords — s'annonce par des taches sur la banquette du wagon. L'industriel suicidaire qui héberge Wilhelm se blesse en écrasant dans sa paume un crayon (Au contraire, la mort donne lieu à des fantômes auxquels le sang reste étranger : pendaïon ou noyade.). Ces blessures symboliques semblent liées au thème de Parsifal : Amfortas, le pécheur, voit sa blessure se rouvrir chaque fois qu'il doit approcher le Graal. Mais nulle quête ici. Plutôt des errances désespérées.

L'apparence linéaire du parcours de Wilhelm est un leurre. Son itinéraire ressemble à une ascension, des eaux noires de l'océan jusqu'aux neiges des Alpes. Mais ce trajet n'est qu'une fausse route. Aucune révélation n'attend Wilhelm, rien que la banalité d'une carte postale, en haut d'un téléphérique. Pas d'Engadine pour ce Zarathoustra égaré ! Seul l'érotisme peut transmuier une fuite en quête. Dans deux itinéraires inverses, l'évasion devenait symbolique. *Two men in a landscape* balise le même parcours de la mer aux Andes — et l'hélicoptère de Wim Wenders n'est-il pas un discret hommage à celui de Losey ? Les mercenaires de Aguirre suivent le chemin contraire de l'Eldorado jusqu'aux eaux immobiles de la mort. Wilhelm est en pays trop connu pour fuir ou pour espérer.

L'itinéraire intérieur de Wilhelm est en divorce complet avec la topologie du film. Une phrase de Goethe livre la clef de cette distorsion : « Les êtres en tant qu'ils sont corporels tendent vers le centre, et en tant qu'ils sont spirituels tendent vers la périphérie. » Le rythme du film est dans la recherche d'une impossible fiction. Les premières rencontres donnent l'illusion d'une complicité, d'un noyau. Dans le huit clos frileux d'une

grande maison à moitié abandonnée, six personnages monologuent leurs rêves, aveux et mensonges inextricablement mêlés. Un moment de répit, fondé sur des malentendus, avant que le mouvement contraire ne l'emporte. La longue promenade sur les coteaux du Rhin, scandée par les coups de fusil des chasseurs, devient une débandade éperdue, un sauve-qui-peut face à la mort.

Wilhelm fait le vide autour de lui. S'il ne retrouve pas son mutisme initial, le bégaiement de sa machine à écrire suffit pour brouiller tous les appels de l'extérieur. Face à Thérèse qu'il a cru aimer, le silence est remplacé par un rempart de bruits : à la télévision, passe dans l'indifférence une scène de *La Chronique d'Anna-Magdalena Bach*. Wim Wenders détruit l'image du héros. Wilhelm est un écrivain impuissant (comme Landau, le pitoyable poète pour qui l'écriture est un substitut sexuel) : l'égoïsme de l'écrivain qui doit créer reste son meilleur alibi. Lorsque Wilhelm s'écarte de Thérèse, dans la foule d'un magasin, il ne découvre que la solitude. Le film est un labyrinthe où Wilhelm se perd, un dédale où chacun divague sous l'œil froid de la caméra.

Emmanuel DECAUX

Le bois de bouleaux

Réalisation : Andrzej WAJDA.
Scénario : Jarosław Iwaszkiewicz, d'après sa nouvelle.

Photographie : Sygmun Zamosiuk.

Musique : Andrzej Korzynski.

Interprètes : Daniel Olbrychski, Olgierd Ukszewicz, Emilia Trakowska, Danuta Woddyńska.

Après la flambée lyrique de *La Terre de la grande promesse*, *Le Bois de bouleaux*, réalisé pour la Télévision en 1970, semble en revanche empreint d'un intimisme tout tchèque. Sujet sans doute un peu étriqué pour Wajda que cette minutieuse étude du passage de la vie à la mort et de la mort à la vie chez deux frères crispés sur la même évidence irrémédiable d'un secret : une mort certaine pour l'un, la mort de la femme aimée pour l'autre. Son génie visuel s'y épuise parfois dans des redondances et des fleurs de rhétorique qui ne sont pas toujours de la meilleure venue. Rarement cependant aura été dit avec autant de force la superbe indifférence de la vie dans ses efflorescences absurdes pour cette construction abstraite que l'on nomme mort. C'est la branche du cerisier chargée des fleurs du printemps qui sert de toile de fond à la mort de Stanisław, la réduisant par là-même au rang d'un simple

événement : l'acharnement à vivre, la joie d'exister que Stanisław, tuberculeux condamné, affichait avec ostentation, n'était bien qu'une complicité tacite avec les forces qui le détruisaient. L'affirmation consciente en effet d'un bien à saisir et à garder reste sans prise sur la réalité du mouvement. De même, le double abîme de Bolesław, la mort de sa femme et sa probable tromperie encore scellée dans le regard apeuré d'une fillette devant la folie inquisitoire de son père, n'est-il que le piège de toute fidélité, plus soucieuse de construire la maison qui abritera son ordre que consciente du travestissement de sa propre débauche.

S'opposent ainsi terme à terme et image à image les affres du condamné à mourir et celles du condamné à survivre avec, pour point de rapprochement, le même mensonge qui n'est bien que l'absence du secret qui se voulait fondateur. L'histoire chuchotée au coin du feu et le mouvement des eaux ne suffisent-ils pas pour témoigner de l'innocente culpabilité de la femme disparue, de même que cette fantomatique parodie de l'existence mise en scène par Stanisław suscite par avance la réalité d'une mort que l'on ne peut espérer séduire. Les paysages, vergers fleuris, grisailles du bois de bouleaux, débordements d'eau qui viennent gonfler jusqu'à saturation les fleurs et les herbes, acquièrent

ainsi une autonomie terrifiante, celle de ce qu'on pourrait appeler une fausse absence. Absence, puisque le naturel est toujours relégué : arrière-plans, harmonie, etc., lors même qu'ici sa surprenante beauté ne renvoie qu'à ce paysage lui-même, où, dorénavant, les personnages ne sont plus autorisés qu'à s'inscrire dans la fragilité d'une temporalité ignorante de l'hyperbole du cyclique.

Dans la maison située en pleine forêt de Kampinos où le film a été tourné, Wajda a accroché au mur le tableau de Malczewski intitulé *Thanatos*, qui est bien la clef plastique et symbolique du film, avec cette jeune femme blonde et robuste tenant la faux de la moisson et de la mort, accomplissant ainsi sa double tâche de vie et de mort, mais simultanément, témoignage de la réalité de son appartenance à l'ordre naturel. La mort vécue comme l'horizon — ce que l'on voit sans toutefois l'atteindre — d'une conscience, amorce au contraire un processus de dénégation. La crise trouvera sa résolution avec la mort du tuberculeux et l'acceptation par le second de l'oubli : à nouveau heureux, Bolesław chevauche dans les bois, riant sans raison apparente. Désormais, dans le bois de bouleaux, reposent côte à côte sa femme et son frère. Il faut laisser les morts enterrer les morts.

Michel DEVILLERS



La double tâche de vie et de mort : Daniel Olbrychski, Emilia Trakowska dans *Le bois de bouleaux*.

Croix de fer

de Sam PECKINPAH,
avec James Coburn, Maximilien Schell,
James Mason, Senta Berger, David Warner.

Le rire du sergent-chef Steiner clôt une suite quasi-ininterrompue de rafales de mitraillettes et d'explosions diverses, tandis que défilent des diapositives nous rappelant le drame palestinien, la tragédie bialraïse, la dérision vietnamienne et autres absurdités contemporaines. Ces images nous ramènent au propos de Peckinpah, si tant est que son film ait pu nous le faire oublier. Car la narration cinématographique possède le rare et dangereux privilège de transformer la réalité en fiction, l'histoire en mythe, les témoins en héros et les assassins en Zorro. Peckinpah refuse cette distanciation et s'empresse de mettre les points sur les i. Même un officier désabusé et anti-nazi est remis à sa place comme engrenage du système militaire. Quant à l'aristocrate prussien, plus rien à voir avec le Stroheim de *La Grande Illusion* : les grandes justifications morales ont laissé place à une phraséologie s'égarant dans un monde déjà loin devant.

Peckinpah n'a nul besoin de dialogue explicatif. L'image se suffit à elle-même. L'omniprésence de la mort parle dans le bruit des rafales et des bombardements. Cette constante visuelle est la propre limite du film : l'effet répétitif ne se suffit plus à lui-même, il se doit alors d'être débordé par un "encore plus" : encore plus de sang, encore plus d'horreurs, encore plus de bombes, encore plus de... Ce système n'a plus de fin. L'escalade pornographique procède du même raisonnement. L'étonnement du spectateur et sa séduction passent par cet inévitable excessivité. Après *La Horde sauvage*, *Chiens de paille* et *Croix de fer*, Peckinpah pourra-t-il encore nous étonner ?

Charles BECHTOLD



Préparez vos mouchoirs

de Bertrand BLIER,
avec Gérard Depardieu, Patrick Dewaere,
Carole Laure, Michel Serrault, Riton.

Un couple triste (Depardieu, Carole Laure) s'ennuie au restaurant. Le mari, pour déridier sa boudeuse d'épouse, l'offre au premier venu (Dewaere), mais ce trio est un fiasco : l'épouse continue à pleurnicher. Seul un enfant de treize ans, arraché à sa colonie de vacances, saura la satisfaire. Voici la pente à ne pas suivre de la surenchère, du plus fort à tout prix, du tabou maximum. Malgré ce goût devenu très conventionnel de la transgression, le film n'est pas nettement raté.

Il part fortement sur le duo Depardieu-Dewaere dont l'abattage est fantastique et le numéro très au point. Dewaere est excellent en professeur de gymnastique apeuré. Depardieu se surpasse dans "l'inspiration" (Regarde comme c'est beau une femme qui dort), etc.) et dans l'atmosphère dingue chère

à Bertrand Blier. Carole Laure n'est que mystérieuse. Son rôle de boudeuse ne l'embellit pas. Elle est la laissée-pour-compte de la misogynie ambiante. Déployant des prodiges d'invention pour la faire sourire, les deux gugusses finissent par conclure qu'après tout, elle est peut-être conne. Et puis le film bascule avec le couple de Carole Laure et de l'enfant dans la dimension difficile à maîtriser du fantasque, du poétique. Les très bons personnages secondaires (Sylvie Joly, Michel Serrault) sont mal intégrés à l'ensemble.

Retenons tout de même un travail intéressant sur les voix dans la première partie du film où l'on retrouve les accents familiers d'une autre époque (Jouvet, Gaby Morlay, Suzy Delair). Et puis Depardieu amaigri n'a jamais été aussi beau que dans ce court plan nocturne en voiture : il faudrait étudier un jour l'extraordinaire mobilité instinctive de ce visage.

Jean-Claude BONNET



Jésus de Nazareth

de Franco ZEFFIRELLI,
avec Robert Powell, Olivia Hussey, James
Mason, Valentina Cortese, Peter Ustinov,
Renato Rascel, Fernando Rey, Donald
Pleasence, Christopher Plummer.

Une fois n'est pas coutume, il est recommandé d'attendre le passage de ce film à la télévision en version intégrale. Tronqué pour le grand écran, *Jésus de Nazareth* souffre encore plus de ses nombreux ridicules. Apparitions et miracles sont matérialisés par des rayons de lumière dans la plus pure tradition sulpicienne, et Jésus, avant de multiplier pains et poissons, semble saisi de

tétanie. Avec sa face en lame de couteau et ses dents de lapin, le pâle Robert Powell manque de charisme. Zeffirelli, qui a fait des efforts méritoires pour décrire le milieu des Phari-siens et des docteurs de la loi, ne pousse tout de même pas le réalisme jusqu'à doter son héros d'un regard sombre. Les yeux limpides de Jésus angelot puis de Robert Powell sont chargés, par leur fixité limpide, de transmettre l'essence de la foi.

Les clins d'œil sont réservés au scénariste, Anthony Burgess. « L'instruction a un effet déplorable sur ces peuples », regrette Hérode à propos des Juifs... Devant l'enfant Jésus qui vagit sur la paille, une robuste paysanne dit à Marie : « Je vais m'occuper d'elle, pauvre petite fille ! »

Les nombreuses stars invitées à faire de la figuration ne brillent pas par la sobriété. La palme du cabotinage revient à Michael York. Saint-Jean-Baptiste encore très marqué par l'île du Docteur Moreau, et à Anne Bancroft, qui se déchaîne dans un numéro d'hystérie. Non sans excuses : elle a pour rude tâche de révéler la face cachée de Marie-Madeleine... Le summum est atteint lors du sermon sur les Béatitudes, avec des fondus-enchaînés qui baignent dans la musique tonitruante ou doucereuse de Maurice Jarre.

Seuls les esthètes impénitents se réjouiront devant les somptueux paysages et les villages cubistes d'Afrique du Nord. Ils apprécieront des draps, arcades et coloris suaves à la Fra Angelico, des ciels dorés dignes de Poussin, des trognes caravagesques, des oliveraies de chez Puvis de Chavannes, des poses raides et des pastels rappelant Maurice Denis. Les connaisseurs applaudiront Valentina Cortese : lorsqu'elle exige la tête du prophète, elle aurait enchanté Wilde et Beardsley. Quant aux intellectuels, ils se désolent de voir que Judas est non seulement lettré, mais polyglotte. On n'est jamais trahi que par les siens...

Bruno VILLIEN



Un rôle de boudeuse : Carole Laure dans *Préparez vos mouchoirs*.

Hollywood-on-Thames

par Pierre Maraval et Bruno Villien

Le cinéma américain actuel oscille entre le grand spectacle à dimension cosmique et le portrait social sans concession.

Tandis qu'à Londres on se console des carences de production et de distribution en s'adonnant à la cinéphilie hollywoodienne.

LETTRE DE NEW YORK

Le succès de *Cousin cousine* a au moins eu le mérite d'ouvrir au cinéma français les voies du marché américain. Toutes les salles de la 58^{ème} rue misent sur la France. La dentellière et Cet obscur objet du désir y font une carrière honorable, tout le monde veut voir *L'homme qui aimait les femmes* de Truffaut. Comme effrayés de passer à côté de quelque chef-d'œuvre, les critiques new-yorkais couvrent les arrivages européens de louanges et distinctions diverses. Par contre, la production nationale cherche un nouveau souffle. Au moment où les compagnies françaises visent justement un public jeune avec des films à modeste budget, les grandes compagnies américaines essaient désespérément de frapper le *Stock Market* à coups de succès gigantesques aux coûts fabuleux, du type *Star wars*. Les sorties récentes sont marquées par une médiocrité sans surprise, malgré quelques exceptions, et un pessimisme accru : avec un humour grinçant ou vulgaire, on dénonce la lèpre des institutions, on cherche la fuite par tous les moyens, l'amour, l'argent, le sexe, il ne reste qu'impuissance et désillusion. Il n'y a plus d'espoir qu'ailleurs, quelque part dans le ciel.

The choirboys de Robert Aldrich rumine un sujet grave et usé, les effets traumatisants de la guerre du Viet Nam, corrodant ici le ciment même des institutions : la Police. Agés maintenant de 25 à 35 ans, les anciens soldats ont été recyclés en flics. Sans intrigue réelle, le film est composé de saynètes destinées à prouver, si besoin était, que ces anges gardiens sont totalement névrosés. Il y a le salaud traditionnel qui jouit dans le cuir de ses bottes, de ses gants et de son ceinturon ; un costaud qui se fait fouetter les fesses par une



Une série de saynètes. *The choirboys*.



Anciens soldats recyclés en flics. *The choirboys*.

professionnelle aux seins agressifs ; un boute-en-train asiatique, un sergent bonne poire, un lieutenant pète-sec qui fait l'amour comme une mauviette, un commandant débile. Tout ce petit monde trafique, fume, renifle, boit, se gave de pilules, l'homosexualité rôde insidieuse parmi les mâles, ça transpire la frustration et l'impuissance, et quand même un vieux fond de solidarité et de bonté. Rien de nouveau donc, si ce n'est une facture non-référentielle venant à la mode : description d'un monde clos, pure constatation sans but puisque toute interprétation renvoie à des lieux communs. Dernière et étrange façon de dénoncer et de racoler en même temps, d'intéresser encore aux figures exsangues d'une déchéance.

C'est aux institutions cinématographiques que Mel Brooks continue de s'en prendre avec *High anxiety*. Cette fois malheureusement il s'agit de Hitchcock, lui-même grand auteur comique et dont les films sont dotés d'une auto-ironie prévenant toute "melbrookade". Il ne restait donc à Brooks qu'à monter quelques singerie des Oiseaux ou de *North by Northwest*. Au milieu d'un tel désastre, seule la scène de douche de *Psycho* est assez drôle : le couteau de l'assassin y est remplacé par un journal et le sang de la victime par l'encre du quotidien qui s'écoule dans le trou de la baignoire.

Saturday night fever de John Badham fait un malheur, c'est un des films les plus étonnants à voir tant il est médiocre. John Travolta — déhanchements incessants et maillots moulants — joue un pauvre et

fringant prolo de Brooklyn dont le seul horizon est le samedi soir et les concours de danse. La délinquance titille toujours l'imagination, avec la sueur, les lèvres arrogantes, les corps tombés à la fin des nuits ; malheureusement, la mise en scène banalise le personnage et le romantise lourdement. Ça se termine par un baiser comme Rocky mais avec moins de muscle et aussi sur un espoir : le héros quitte sa famille catholique, sa banlieue et ses copains pour Manhattan, un studio et une fille. Le montage flasque ne suit même pas le rythme disco déjà très frustre et une jolie chansonnette des Bee Gees ne suffit pas à faire digérer ce romanesque misérable.

Looking for Mr Goodbar, Diane Keaton quitte aussi sa famille catholique, sa banlieue et tout le reste pour des aventures sexuelles à Manhattan. Richard Brooks l'a filmée de façon lancinante, elle ne quitte quasiment pas le cadre au fur et à mesure de son arrachement. C'est un film long-lent-rapide-animé, fait de déshabillages. Un déshabillage qui va de l'éducation religieuse et familiale — la bonne réputation est un fantasme petit-bourgeois — aux plaies à plaisir de l'obsession sexuelle, jusqu'à la mort en passant par la cocaïne, la prostitution, le renoncement. C'est un long strip-tease qui découvre cicatrices et purulences ; les rires y sont des béances où l'on sombre vers l'ambigu par-delà le manuel des culpabilités : Richard Brooks a fait le meilleur film de femme.

Enfin la critique américaine est tombée dans un panneau grossier en comparant systématiquement *Close encounters of the*

third kind à *Star wars*. Bluffés par le film de Lucas, ils ont vu celui de Spielberg avec cette seule référence en tête, comme s'il s'agissait d'un concours d'effets spéciaux. Il est pourtant vrai que ceux de *Close encounters* sont aussi prodigieux, réalisés par Douglas Trumbull qui avait réglé ceux de 2001 et mis en scène *Silent running*. L'approche fantastique de Spielberg n'a rien à voir avec *Star wars*, on n'est pas d'emblée dans la science-fiction débridée, comme toujours les personnages sont des Américains moyens sur qui pèsent des menaces sourdes. Le premier événement "inquiétant" concerne des objets familiaux, en une scène superbe où des jouets électriques endormis s'animent soudain au milieu de la nuit. Peu à peu, la menace se précise, il s'agit d'une invasion extra-terrestre que les services officiels cherchent à cacher au public. Même patron que *Jaws*. Mais en fin de compte ces étrangers ne sont pas agressifs, et Richard Dreyfuss, petit fonctionnaire, va s'embarquer avec eux. Si le thème est connu, la réalisation est étonnante dans le genre super-production ; l'argent permet l'utilisation de moyens techniques inabordables à tout autre cinéma, c'est d'un grand intérêt et dans ce domaine la recherche de Spielberg est maîtresse. Les dernières images, d'un blanc aveuglant, introduisent des tonnes d'espoir, quand Truffaut échange avec une créature larvaire des signes de compréhension. Et pourtant il y a entre eux plus d'un Atlantique de différences. Ça fait plaisir.

P.M.



Des menaces sourdes. *Close encounters of the third kind*.



Un deshabillage. Diana Keaton dans *Looking for Mr Goodbar*.

LETTERE DE LONDRES

Un vol d'ois sauvages, comme dans un dessin d'Erscher, survole Marble Arch. L'Odeon affiche en énormes lettres de néon la dernière œuvre de Robert Wise consacrée à la réincarnation d'une petite fille. Le même cinéma, pendant des mois, a gardé à son programme *A bridge too far*... Complètement colonisés par les États-Unis, les rares écrans londoniens sont envahis par des navets géants, style Valentino ou Equus. Pourquoi les Londoniens iraient-ils au cinéma ? La télévision projette énormément de films — plus qu'en France, c'est dire — dont beaucoup de classiques, d'œuvres récentes et de curiosités hollywoodiennes. Les deux opéras — *Covent Garden* et l'*English National Opera* — donnent des œuvres prestigieuses à des prix abordables. Quant aux théâtres, ils proposent dans leurs cadres victoriens pleins de charme les pièces les plus variées pour des prix bien inférieurs à ceux que pratique la France.

Rien de surprenant donc à ce que les films, même américains, sortent à Londres avec des mois ou des années de retard, ou, très souvent, ne sortent pas du tout. Comble du paradoxe, Providence, où figurent deux des acteurs les plus aimés du public britannique, Dirk Bogarde et John Gielgud, n'est pas encore sorti à Londres... Pour ce qui est des films ne parlant pas anglais, la situation est

désespérée. Les seuls films français que les Anglais puissent voir sont ceux de Chabrol et de Truffaut. *India song* a eu la faveur d'être affiché dans le métro, mais assorti de l'avertissement : « *Two weeks only* ! ». Le festival de Londres, qui a lieu en novembre, est la seule chance de voir des films étrangers. Benoît Jacquot est venu présenter *Les enfants du placard*. Quant aux trois derniers films de Duras, ils ont défilé à la queue-leu-leu en une seule journée. L'engouement des Français pour le cinéma italien ne risque pas d'être partagé à Londres. L'innocent, cependant tourné en version anglaise, vient juste d'y être montré.

Pourtant les Londoniens aiment le cinéma, malgré l'absence de choix. Faute de mieux, ils se précipitent sur *Star wars*. Plusieurs revues prouvent l'existence de cinéphiles méritants. L'officiel *British Film Institute* publie *Sight and sound*, trimestriel varié et intéressant. Dans un style plus léger, *Films and filming* offre beaucoup de photographies liées à l'actualité. Les revues américaines sont répandues, et les livres sur le cinéma ne manquent pas.

Londres, désert cinématographique, peut être un paradis pour une certaine catégorie de cinéphiles. L'amateur de cinéma américain y trouve le nirvana grâce à des salles ne projetant presque que des productions made in Hollywood. Dans un genre exactement opposé, l'*Electric* et le *Starlight* sont de

parfaits exemples. Situé dans Portobello Road, animée la journée par les brocanteurs mais déserte le soir, l'*Electric*, dans une salle au confort minimum, propose des cycles de doubles programmes, avec des films parfois inédits et récents. Le *Starlight* exalte l'âge d'or de Hollywood dans un décor adéquat, le kitsch de l'hôtel *Mayfair*. La minuscule salle de projection, située au sous-sol, offre de profonds fauteuils et des bandes inconnues. Ce soir-là, ce fut *June bride*, une comédie signée Bretagne Windust et datant de la fin des années quarante. Robert Montgomery est le subordonné de Bette Davis, rédactrice en chef d'un magazine féminin... Leurs volutes, exacerbées par des dialogues méchants, ont une saveur très actuelle, malgré le triomphe final des conventions.

Quand il s'agit de tourner des films en Europe, les réalisateurs d'outre-Atlantique préfèrent la France ou l'Italie, d'après John Frankenheimer, interrogé à la BBC. Le metteur en scène a gardé un très mauvais souvenir d'un moment du tournage de *Grand prix*, son épopée, d'ailleurs navrante de bêtise, sur les circuits automobiles. Au moment où James Garner risquait sa police d'assurance dans une scène réputée dangereuse, Frankenheimer eut la surprise de voir les figurants s'écarter pour laisser passer de petits chariots : le thé de cinq heures arrivait... Heureuse Albion ?

B.V.

Deux biographies

IL ÉTAIT UNE FOIS LE CINÉMA, par Henri Diamant-Berger (Jean-Claude Simon éditeur).

Les souvenirs posthumes de Diamant-Berger ont une saveur rare, celle de l'enthousiasme. Son livre fourmille d'idées, de faits précis, de détails cocasses, témoignant de sa curiosité et de sa générosité envers les êtres. Producteur et réalisateur de plus de cent films, chargé de missions par Clemenceau et Léon Blum avant de diriger les services cinématographiques de la France Libre, Diamant-Berger fut un découvreur inlassable : il finança Paris qui dort, le premier film de René Clair ; en 1938, il remarqua l'auteur d'un court-métrage plein d'humour, Robert Bresson, qui devient son assistant.

D'une guerre à l'autre, c'est la naissance du cinéma que nous revivons, alors que tout était à découvrir. A 20 ans, en 1915, réformé après une blessure grave, Diamant-Berger entre dans les studios vidés par la mobilisation et réalise ses premiers films, aux titres suggestifs *Les gants blancs de Saint-Cyr* et *Le lord ouvrier*. En même temps, il se lance dans le journalisme : *Le Film* fait voisiner les chroniques de Colette et des papiers signés Apollinaire avec les premiers textes d'Aragon et de Philippe Soupault. Le rédacteur en chef, d'abord hésitant, puis passionné, s'appelle Louis Delluc. Lorsque, peu avant sa mort en 1924, Delluc confie : « *Nous avons bonne mine tous les deux, après ce que nous avons écrit, de faire ce que nous faisons !* », son ami commente avec modestie : « *Delluc... le plus beau cadeau peut-être que j'aurai fait au cinéma* ».

Diamant-Berger garde son ironie en parlant de ses propres trouvailles. Pour coordonner le tournage des *Trois mousquetaires*, il a inventé la "script-girl", le nom servant à bluffer les commanditaires en leur faisant croire à une pratique américaine. Avec des chutes du film, il a improvisé la première bande-annonce pour faire patienter un public mobilisé par une publicité sans précédent : les copies du feuilleton n'étaient même pas prêtes pour la sortie annoncée.

Le cinéaste sait à merveille s'effacer devant les personnages de légende qu'il a rencontrés. A 80 ans, Sarah Bernhardt, étendue sur une fourrure blanche, raconte qu'elle apprend à jouer au tennis. Edna Purviance, star délaissée des premiers Charlot, sombre dans une oisiveté alcoolisée : Chaplin la garde sous contrat mais l'empêche de tourner. Le "Pas un mot à la reine-mère" du tragédien de Max

(Richelieu), à propos de Marguerite Moreno, passe à la légende : vingt ans après, Gloria Swanson en fait son sésame parisien.

En toile de fond, l'industrie du cinéma, avec ses faillites, ses brouilles, ses fusions. Derrière les firmes, il y a des bricoleurs de génie, comme Charles Pathé et son rival Léon Gaumont. Par ses voyages et ses amitiés aux États-Unis, Diamant-Berger découvre vite que le retard dû à la guerre ne pourra être rattrapé : c'est l'heure de l'hégémonie américaine. En 1926, il assiste au grand déménagement vers Hollywood. Son ami Griffith, en homme de théâtre qui avait commencé sa carrière par des tournées provinciales avec *Les deux orphelins*, Lillian Gish et Mary Pickford, hésite à quitter New York : c'est là seulement qu'il déniche ses seconds rôles, les plus difficiles à interpréter selon lui. Dix ans après, Griffith parcourt les bureaux de Hollywood pour refaire *Intolerance* dans une version sonore : Hollywood est "ce village tentaculaire où se perpétue la tradition des espoirs déçus, des gloires meurtries et des vies perdues". Plus que tout autre, Diamant-Berger a senti le cruel mirage du cinéma. C'est cette précarité qui rend son livre si attachant.

Emmanuel DECAUX

LAURENCE OLIVIER, par John Cottrell, Coronet Books, Londres.

Cette biographie, juste parue en édition de poche, devrait servir de modèle. La carrière de Laurence Olivier, aussi bien au théâtre qu'au cinéma, est retracée dans ses moindres détails. La vie privée de l'acteur n'est mentionnée que si elle influence son travail. Pourtant les anecdotes abondent, car celui qui est aujourd'hui Lord Olivier a donné naissance à mille et une légendes.

John Cottrell s'attache surtout au parcours théâtral de son héros, mais il étudie les plus importants de ses cinquante-sept films. Le récit des tournages de *Henry V*, *Hamlet* et *Richard III* montre le courage et l'entêtement que Laurence Olivier dut manifester pour matérialiser ses rêves.

A propos de la tumultueuse réalisation de *The sleeping prince*, Marilyn Monroe est décrite avec humour et compassion. Celle que Terence Rattigan, auteur de la pièce originelle, décrivait comme "une exhibitionniste timide, une Garbo qui aime être photographiée", réussit, par ses retards répétés, à mettre en colère l'impavide "Larry". « *Why can't you get here on time, for fuck's sake ?* »,

explose le grand homme. A quoi Marilyn réplique : « *Oh, do you have that word in England too ?* ».

En toute innocence, John Cottrell fait preuve d'un double snobisme qui amuse le lecteur "continental" : à la fois anti-américain et anti-intellectuel, il suit l'exemple de Laurence Olivier lui-même. L'animosité envers les États-Unis peut s'expliquer par les rebuffades subies à Hollywood, dont les essais pour *La reine Christine*. En revanche, quand Samuel Beckett est jugé "sordide" par le comédien et que son biographe décrit les personnages d'*En attendant Godot* comme "deux clochards décrépits", on s'étonne un peu. Du moins les paradoxes de Laurence Olivier sont-ils restitués avec bonheur. Ce fils de pasteur devenu une institution nationale tourne au personnage de roman.

Le sérieux de l'entreprise de Cottrell est vérifié par la méticuleuse liste de ses sources, ainsi qu'un répertoire commenté des rôles joués au théâtre et au cinéma. Ne manque plus pour la prochaine édition que la télévision, où se poursuivent aujourd'hui les performances d'un acteur qui avoue : « *Un artiste n'est pas censé tirer plaisir d'un spectacle. Je ne sais pas pourquoi je fais cela, je ne le sais vraiment pas...* »

Bruno VILLIEN

CINE BAZAR MINOTAURE

Affiches Photos

Objets Disques

Ouvert tous les jours sauf lundi

11 Bis, rue des Halles

75001 PARIS

Tél. 508.51.04

One + One

par Philippe J. Maarek

ALLEMAGNE

Le gouvernement cesse de subventionner l'organisme de promotion du cinéma ouest-allemand à l'étranger qui, comme UniFrance chez nous, préparait des semaines du cinéma, aidait financièrement les participants à des festivals lointains en prenant à sa charge les frais, etc... Son déclin, si ce n'est sa disparition, sont donc prévisibles, ce qui accroîtrait encore la crise du cinéma allemand, dominé sur son propre sol par les films à gros budgets américains et menacé d'une hémorragie de ses auteurs, qui tournent de plus en plus à l'étranger, comme Wim Wenders (*Au fil du temps*, *L'ami américain...*) qui tournera son prochain film en Australie.

Après *L'espion* qui m'aimait, deux productions Walt Disney, donc toujours étrangères, occupent d'ailleurs actuellement le sommet du box-office germanique : *Les aventures de Bernard et Bianca* et *La cocinelle à Monte-Carlo*.

Hans W. Geissendorfer adapte à l'écran un roman de Patricia Highsmith, *The glass cell* ; Brigitte Fossey, Helmut Griem et Bernard Wicki se partagent les principaux rôles.

ESPAGNE

Luis Berlanga a été nommé directeur de la Cinémathèque de Madrid. Carlos Saura dirige Geraldine Chaplin et José Luis Gomez dans *Los ojos vendados*.

ÉTATS-UNIS

Contrairement à ce qui s'est passé dans de nombreux pays et en particulier en Europe, l'année 1977 aura été excellente pour le cinéma d'outre-Atlantique puisque les records de recettes ont été battus, même en tenant compte de l'inflation. La guerre des étoiles assure à elle seule plus de 10 % des recettes et devient le nouveau film-champion de l'exploitation nord-américaine.

Mais ces résultats auront été atteints grâce au succès de quelques "locomotives" seulement puisque, comme depuis plusieurs années, le nombre de films produits est bien en-deçà de celui de la "grande époque" hollywoodienne : moins de deux cents, contre près du triple. De plus, la part des grandes compagnies est maintenant moins importante que celle des "indépendants".

Ainsi, tout naturellement, l'un de ces indépendants, New World Picture, la compagnie de Roger Corman, demande maintenant des avances non remboursables d'un montant comparable (100 000 \$) à celui qui était jusqu'alors l'apanage des grandes compagnies.

De plus, à part la Fox, toutes les *Majors* dépendent financièrement de conglomérats dont elles ne sont que des prolongements, ce qui n'est pas sans causer parfois des frictions nuisibles au cinéma. Ainsi, les trois hommes qui étaient aux commandes des Artistes Associés depuis 1951 et qui avaient relevé cette compagnie, alors moribonde, pour en faire l'une des plus puissantes (meilleurs résultats pour 1977, par exemple), viennent-ils de démissionner parce que la compagnie mère (Transamerica, dont le nom apparaît aux génériques des films United Artists) ne les payait pas en fonction de leurs mérites, mais en fonction de l'ensemble de ses résultats financiers.



Close encounters of the third kind.

Autre signe de la fin de l'ère du gigantisme, le *Radio City Music Hall*, le plus grand cinéma du monde avec ses 6 200 places, ferme ses portes.

► BOX-OFFICE

Le début de cette année semble lui être aussi favorable que 1977, grâce en particulier à une nouvelle "locomotive", encore axée sur la science-fiction, *Rencontres du troisième type*, de Steven Spielberg.

Excellents résultats également pour *Saturday night fever*, de John Badham, *The Gauntlet*, signe de la persistance de la popularité de Clint Eastwood, ainsi que pour *Semi-Tough* (Burt Reynolds et Kris Kristofferson), *The Choirboys*, de Robert Aldrich et *The world's greatest lover*, de et avec Gene Wilder.

L'homme qui aimait les femmes, de François Truffaut, poursuit une honorable carrière, comme aussi, mais dans de moindres proportions, *La dentellière* et *L'une chante l'autre pas*, le film d'Agnès Varda qui réunit Thérèse Liotard et Valérie Mairesse.

A remarquer enfin la percée de *Une journée particulière*, le film d'Ettore Scola.

► TOURNAGES

Jack Lemmon et Jane Fonda figurent dans *Eyewitness*, sous l'œil de James Bridges.

Richard Attenborough prépare *Magic* avec la complicité d'Anthony Hopkins, Ann-Margret et Burgess Meredith.

Rod Steiger est dans *Wolf lake*, sous la direction de Burt Kennedy. Quant à la belle Farah Fawcett-Majors, dont le sourire a été le plus vendu cette année (en poster), *Somebody killed her husband* est son prochain film, face à Jeff Bridges, avec une mise en scène de Lamont Johnson.

FRANCE

Plusieurs exploitants indépendants répartis sur Paris et la province viennent de s'associer pour former le GEYSER, espérant ainsi se dégager de l'omnipotence des trois grands circuits (UGC, Gaumont et Parafance) vis-à-vis de la petite exploitation.

Le Conseil d'administration du Festival de Paris a décidé de poursuivre cette manifestation en 1978 et a reconduit dans ses fonctions son Délégué Général, Pierre-Henri Deleau.

La Commission Technique du Cinéma a remis un rapport mettant en évidence les mauvaises conditions de projection trop souvent rencontrées dans les salles, qu'il s'agisse de mises au point défectueuses, de changements de bobines manqués ou de vices de conception plus importants, comme la mauvaise insonorisation de beaucoup de multisalles ou la mauvaise visibilité à partir de certains fauteuils. Elle propose la mise en place d'une commission technique qui donnerait son avis sur les projets de nouvelles salles.

La Fondation Philip Morris renouvelle son effort de promotion du cinéma (et de sa propre marque de cigarettes...) : elle double son budget pour 1978 en le portant à un million. La communion solennelle et *Pourquoi pas !*, le film de Coline Serreau, ainsi que plusieurs festivals, avaient bénéficié de son aide en 1977.

Une enquête statistique récente vient de rappeler que 17 millions de Français seulement vont au cinéma dans l'année, 64 % de ceux-ci n'assurant que 21 % de la fréquentation alors que les 7 % assidus (plus d'une fois par semaine) assurent 33 % de celle-ci, parmi lesquels une forte majorité de 15-25 ans.

Création d'une nouvelle récompense au Festival de Cannes cette année : la *Caméra d'or* sera décernée, par un référendum auprès de l'ensemble des critiques, au plus méritant des cinéastes présentant leur premier film dans l'une quelconque des sections de la manifestation. La *Caméra d'or* sera concrétisée par l'octroi d'une caméra 16 mm entièrement équipée.

Abandon du Prix Armand Tallier décerné aux livres sur le cinéma, l'accueil réservé aussi bien par la presse que par les éditeurs étant demeuré insuffisant.

Amélioration des finances de la Cinémathèque grâce à un moratoire et un allègement de créances accordé par son principal créancier.

Campagne du B.L.I.C. (Bureau de Liaison des Industries Cinématographiques) : lettre ouverte au Président de la République dans les journaux et bande diffusée lors des entr'actes. Principal grief énoncé : la diffusion d'un nombre trop important de films cinématographiques à la télévision, à un prix d'achat dérisoire (un film est acheté au même

tarif qu'une minute de publicité sur les mêmes écrans !). On y rappelle d'autre part que, comme dans la plupart des pays, la baisse de la fréquentation cinématographique a été concomitante à la multiplication du nombre de films diffusés sur les petits écrans : 354,6 millions de spectateurs et 103 films à la télévision en 1960, 176 millions de spectateurs et 597 films à la télévision en 1976 (avec un public estimé à quatre milliards de téléspectateurs).

Dino Risi est à Paris pour le tournage d'un film de... trente secondes vantant les mérites du repas "au menu conventionné" sur le "repas à la carte", financé, on l'aura deviné, par le Secrétariat à la Consommation.

Sortie ces jours derniers de Emmanuelle 2, libéré par les juges administratifs du scea de l'infamie, cet X délivré dans des conditions jugées donc douteuses.

Enfin le Rex, plus grande salle parisienne avec ses 2800 places, demeure le cinéma le plus couru de la capitale avec plus de 773 000 spectateurs en 1977. Le Kinopanorama, dernière salle parisienne équipée pour le Cinéma (triple écran) semble devoir par contre fermer bientôt ses portes, faute de matériau (le procédé est pratiquement abandonné dans le monde).

► FRÉQUENTATION PARISIENNE

Persistance du succès des *Aventures de Bernard et Bianca*, qui avoisine maintenant le million de spectateurs.

Mais la réussite la plus étonnante est celle du premier film de Diane Kurys, doté il est vrai du Prix Louis Delluc qui a pu aider à son lancement : *Diabolo menthe* a réalisé près d'un demi-million de spectateurs en cinq semaines.

Mort d'un pourri, avec Alain Delon, Un moment d'égarement, de Claude Berri et Mon "beau" légionnaire, le film de Marty Feldman, se tirent très honorablement d'affaire.

Enfin, du côté de "l'Art et Essai", Barberousse, le film d'Akira Kurosawa longtemps inédit en France, Faux mouvement de Wim Wenders, Les Tziganes montent au ciel, d'Emile Lotianu, Le fond de l'air est rouge, de Chris Marker, et la reprise de 2001, l'Odyssée de l'espace, de Stanley Kubrick, obtiennent de bons résultats (à bonifier pour le film de Marker, dont les entrées sont limitées par la longueur qui diminue le nombre de séances quotidiennes, donc de spectateurs).

► TOURNAGES

Bernadette Lafont, Anna Karina, Christine Pascal et Christine Dejou s'en vont Clopin-clopat en compagnie de Rufus, Bernard Le Coq, Bernard Haller, Michel Galabru et Claude Piéplu, sous la houlette de Jean-François Davy.

Les photos qui illustrent ce numéro
ainsi que des milliers d'autres
sont disponibles au :

STARS-FILMS CLUB

seule photothèque en France
spécialisée pour le Cinéma
et agréée par le Centre National
du Cinéma

au STARS FILMS CLUB,
23, place de la République
75003 PARIS (joindre un timbre)

LAURIERS

Pourquoi pas !, le film de Coline Serreau, est l'heureux récipiendaire du prix Georges Sadoul, mais aussi du Grand Prix du mois de décembre des lectrices de *Elle*.

Louis Cadin, Directeur des Relations Extérieures de l'Etablissement Cinématographique des Armées, plus connu sous le nom familier de Service Cinématographique des Armées, où sont passés des dizaines de cinéastes à leurs débuts, a été nommé Chevalier de l'Ordre du Mérite National.

Barbra Streisand et Robert Redford sont à nouveau les deux acteurs les plus populaires dans le monde, selon le sondage effectué par l'agence Reuter dans une soixantaine de pays.

Le prix Unifrance de la presse étrangère a été décerné à Cet obscur objet du désir, de Luis Bunuel.

Quatre bourses d'aide à l'écriture d'un scénario viennent d'être attribuées pour la première fois par le Conseil National des Lettres et la S.F.P. Les heureux bénéficiaires en sont Guy Braucourt, Max Desclozeaux, Claire Clouzot et Robert Pinget.

Le Grand Prix National du Cinéma est revenu à Eric Rohmer et Delphine Seyrig.

Robert Thomas (*La bonne soupe*) fait de Jean Lefebvre Freddy. Alex Joffé reprend du service avec Lévy s'envole, qui bénéficie du concours de Marina Vlady, Jerry Lewis, Klaus Kinski, Sacha Distel et Rosy Varte.

Ce sont des Inconnus aux petits pieds que pour sa part met en scène Sergio Gobbi

Après avoir semé *La zizanie* en compagnie de Louis de Funès, Annie Girardot n'a eu de cesse de reprendre le collier et, après moins d'une semaine de pause, a pris celui de mère dans *Vas-y maman*, que met en scène et dialogue Nicole de Buron.

Simone Signoret est quant à elle *Une femme dangereuse*, que Patrice Chéreau surveille.

GRANDE-BRETAGNE

L'envahissante *Guerre des étoiles*, suivie de *Mon "beau" légionnaire*, de Bobby Deerfield et d'*Annie Hall*, ainsi que de Clint Eastwood avec son Gauntlet font fureur auprès de nos voisins d'outre-Manche.

► TOURNAGES

Un nouveau remake des célèbres 39 marches est préparé par Don Sharp, avec la connivence de Greg Smith et James K. Clarke.

Kris Kristofferson, Geneviève Bujold et Christopher Plummer se promènent dans *Hannover street*, en compagnie de Paul Lazarus.

Enfin, Glenda Jackson et Trevor Howard tournent *Stevie* sous la direction de Robert Enders.



Marina Vlady dans *Elles deux*.

CARNET

□ SALLY EILERS est morte en Californie à l'âge de 69 ans. Cette star de deuxième plan hollywoodienne tint de nombreux rôles importants tout au long des années trente après avoir débuté à la fin du muet, sous la direction de Mack Sennett qui l'avait découverte, dans *The goodbye kiss* (1928). On la vit ensuite notamment donner la réplique à Buster Keaton dans *Doughboys* (*Buster s'en va-t-en guerre*) en 1930 et *Parlor bedroom and bath* en 1931, deux films signés par Edward Sedgwick; dans *Let us be gay*, en 1930, face à Marie Dressler et Norma Shearer (Robert Z. Leonard); dans *Bad girl*, en 1931 (Frank Borzage), *State fair* (Henry King), *Sailor's luck* (Raoul Walsh), *Central airport* (William Wellman), trois films parmi les sept qu'elle tourna en 1933; *Remember last night* (1935, James Whale); *Pursuit*, dont elle avait la vedette, face à Chester Morris,

la même année (Edwin L. Marin); *Strike me pink* (Norman Taurog, 1936); et *Talk of the devil* (Carol Reed, 1937).

□ ARTHUR SHEEKMAN est mort en Californie à l'âge de 76 ans. Ce grand ami des Marx Brothers, et particulièrement de Groucho, avait participé à l'écriture de *Monkey business* et *Duck soup*, ainsi qu'à certains de leurs écrits. On lui doit d'autre part les scénarios d'une bonne vingtaine de films, parmi lesquels *Kid's million* (1934, Roy del Ruth), *Dimples* (William Seiter, 1936), *Blue skies* (Stuart Heisler, 1946), *Welcome stranger* (Elliott Nugent, 1947), *Bundle of joy* (Norman Taurog, 1957), *Some came running* (*Comme un torrent*, Vincente Minnelli, 1959) et *Ada* (Daniel Mann, 1961).

MANIFESTATIONS

Du 3 au 11 février 1978, "Fest 78" à Belgrade (Yougoslavie).

Du 13 au 20 février, Journées Cinématographiques de Poitiers consacrées au cinéma suisse.

Du 15 au 18 février, 10^{èmes} Rencontres du Jeune Cinéma Amateur à Rouen.

Du 15 au 19 février a lieu l'important festival du court-métrage de Tampere (Finlande).

Du 22 février au 5 mars, Festival International de Berlin, déplacé pour la première fois cette année en hiver.

Du 2 au 19 mars a lieu *Filmex* à Los Angeles (U.S.A.).

Enfin, du 10 au 21 mars aura lieu au Grand Rex à Paris le 7^{ème} Festival International du Fantastique et de la Science-Fiction, avec une trentaine de films, dont le dernier de Mario Bava et, dans la section "Classiques", le sérial *Buck Rogers*, de Ford Beebe et Saul Goodkind (1938), une œuvre dans la veine de *Flash Gordon's trip to Mars*, autre sérial co-réalisé par Beebe.

ITALIE

Interruption de l'exploitation de *L'œuf du serpent*, d'Ingmar Bergman, son producteur, Dino de Laurentiis, ayant argué de critiques « délibérément hostiles » pour la justifier en disant que le film allait être discuté au cours de colloques et forums divers avant d'être à nouveau présenté sur les écrans de la péninsule. Voilà qui ne sera en tout cas pas sans faire penser à une opération publicitaire habile, apte à faire oublier une mauvaise critique...

Selon une enquête récente, 43 % seulement des adultes sont allés une fois au moins au cinéma durant les six derniers mois de 1977, soit une baisse de 5 % par rapport à 1972.

Les recettes ont d'ailleurs baissé en 1977 de 11,6 % par rapport à l'année précédente, le nombre de films tournés et en particulier de co-productions s'affaiblissant notablement.

Trois machines américaines, *La guerre des étoiles*, *Orca* et *Les aventures de Bernard et Bianca*, dominent le box-office transalpin, suivies du *Chat de Luigi Comencini*.

Hitler est le prétexte à deux bandes nouvelles, l'une où figure Adriano Celentano, réalisée par Castellano et Pipolo, l'autre, *Adolfo*, réalisée par Maurizio Lucidi.

SUISSE

Moritz de Hadeln, qui dirigeait le Festival de Locarno depuis six ans, vient de démissionner devant le refus de la municipalité d'en financer la modernisation.

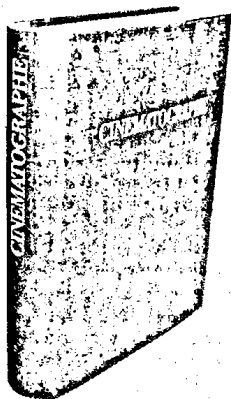
U.R.S.S.

Serguei Paradjanov, le réalisateur des *Chevaux de feu*, aurait été libéré.



Gene Wilder dans *Drôle de séducteur*.

Les reliures de Cinématographe



Reliez votre collection de CINÉMATOGRAPHE.

Chaque reliure vous permettra de réunir 12 numéros.

- Reliure mobile de maniement simple.
- Format : 29,5 x 22,5. Epaisseur : 7 cm.
- Impression sur tranche et sur plat de CINÉMATOGRAPHE.
- Reliure toile.
- Couleur : bleu.

BON DE COMMANDE à adresser à CINÉMATOGRAPHE.

14 rue du Cherche Midi 75006 Paris.

Veuillez me faire parvenir franco de port :

- | | |
|--|------|
| ☐ Une reliure au prix de | 35 F |
| ☐ Deux reliures au prix de | 60 F |
| ☐ Trois reliures au prix de | 85 F |

Nom

Prénom

Adresse

Ci-joint mon règlement par chèque bancaire ☐, mandat ☐, chèque postal ☐.

(Cochez ☐ le mode paiement utilisé). Coupon à découper ou à recopier et à retourner à :

CINÉMATOGRAPHE, 14 rue du Cherche Midi 75006 Paris

NATHALIE NELL

Nathalie Nell, 28 ans, est une comédienne de cinéma et de théâtre. On l'a vue notamment dans *Les risques du métier* et *Mourir d'aimer* d'André Cayatte. Elle revient au cinéma avec le film de Yannick Bellon. *L'amour violé*.

« Le tournage de *L'amour violé* a été très éprouvant, très violent, très physique ; j'ai vraiment été malmenée pendant les trois nuits qu'ont duré les prises de vues de la scène du viol. J'étais devenue une loque. Je n'ai pas vraiment fait une composition car j'avais vraiment l'impression d'avoir vécu cette expérience.

« ce n'est pas un film optimiste même s'il se termine par un espoir. L'homme et la femme se retrouveront, ils sont faits pour être ensemble. Je crois que les gens qui voient le film se sentent comme violés, tout du moins concernés par les problèmes qu'il soulève. »

Outre des projets cinématographiques, Nathalie Nell va bientôt interpréter une pièce de Maxime Gorki, *Les derniers*.

« Pour un comédien, il y a deux différences fondamentales entre le cinéma et le théâtre. Au théâtre, on commence par répéter. L'acteur travaille son rôle petit à petit ; c'est un long mûrissement, on peut se tromper, on cherche, on change. Au cinéma, il faut être très rapide : il n'y a pas de continuité. Il faut être disponible tout de suite et tout le temps. Je crois que l'on devrait au cinéma, et on le fait souvent aux États-Unis, longtemps répéter avant d'entreprendre un tournage, pour avoir une vue d'ensemble, savoir ce que veulent le metteur en scène et les comédiens. C'est ce qu'on a fait avec Yannick Bellon et c'est très agréable. Sur le tournage on en vient tout de suite à l'essentiel. Une fois le film fait, c'est une chose qui ne nous appartient plus. Le film devient un produit lointain. Au théâtre, c'est plus immédiat, on a la sensation que votre travail vous appartient en propre.

« Je n'ai pas de préférence pour l'un ou l'autre. L'idéal serait d'alterner de façon égale, mais en revenant toujours à la maison-mère : le théâtre. »

Photo Daniel Boudinet / Cinématographe.

Propos recueillis par
Serge FRYDMAN



Bud Cort dans *Pitié pour le prof* (Why shoot the teacher?) de Silvio Narizzano.

PROCHAINES SORTIES A PARIS

□ De l'est nous viendront *Le bois de bouleaux* de Wajda et *Elles deux*, le dernier film de Marta Meszaros.

□ De l'ouest l'on verra *Il était une fois la Légion*, de Dick Richards (*Adieu ma jolie*), avec plusieurs interprètes français, dont Catherine Deneuve, donnant la réplique à Gene Hackman, ainsi que *Pitié pour le prof* (*Why shoot the teacher?*) de Silvio Narizzano, un film tourné au Canada dont la vedette est Bud Cort, le talentueux jeune homme de Harold et Maude et Brewster McCloud ; *Gauntlet*, de Clint Eastwood, réalisateur-acteur ; et *Drôle de séducteur*, avec un autre homme-orchestre, Gene Wilder.

□ Du nord nous parviendront un film finlandais, occasion assez rare pour être soulignée, *La terre de nos ancêtres*, de Rauni Mollberg, et Gilliamp, et Gilliamp, du Suédois Roy Anderson.

□ Du midi, enfin, l'on recense *Romances et confidences*, de Mario Monicelli et *Femme et maîtresse*, de Marco Vicario, sans oublier *Safrana ou le droit à la parole*, du Mauritanien Sidney Sokhona.

□ Quant aux films français, l'arrivage en sera réduit, comme d'ailleurs le nombre de sorties d'une façon générale en ce mois de février ; Comment se faire réformer, une comédie "à la française" de Philippe Clair, et Raoni, l'enquête de Jean-Pierre Dutilleux sur la situation des derniers Indiens libres d'Amazonie, sont seuls annoncés à l'heure actuelle.

ABONNEZ-VOUS

Pour en savoir plus sur l'actualité et l'histoire du cinéma,
les films à voir et à revoir, abonnez-vous à

CINÉMATOGAPHE

Bulletin d'abonnement à découper ou à recopier et à retourner à :
CINÉMATOGAPHE, 14 rue du Cherche Midi 75006 Paris

Je désire recevoir les 6 prochains numéros pour 58 F (étranger 68 F)

ou les 12 prochains numéros pour 100 F (étranger 120 F).

Mon abonnement prend effet à compter du n°

Nom

Prénom

Adresse

Profession

Ci-joint le montant de mon abonnement, soit 58 F (étranger 68 F) pour 6 numéros, ou 100 F (étranger 120 F) pour 12 numéros, par chèque bancaire, postal ou mandat.

(Rayer la mention unitaire).

Les anciens numéros sont encore disponibles

Veuillez me faire parvenir les numéros suivants de CINÉMATOGAPHE :

Indiquez d'une croix ☒ les numéros désirés.

Ou : la collection complète des 34 premiers numéros pour 185 F seulement.

☐ N° 1 : 4,50 F	☐ N° 8 : 5,00 F	☐ N° 15 : 7,00 F	☐ N° 22 : 8,00 F	☐ N° 29 : 8,00 F
☐ N° 2 : 4,50 F	☐ N° 9 : 6,00 F	☐ N° 16 : 7,00 F	☐ N° 23 : 8,00 F	☐ N° 30 : 10,00 F
☐ N° 3 : 4,50 F	☐ N° 10 : 6,00 F	☐ N° 17 : 7,00 F	☐ N° 24 : 8,00 F	☐ N° 31 : 10,00 F
☐ N° 4 : 4,50 F	☐ N° 11 : 6,00 F	☐ N° 18 : 7,00 F	☐ N° 25 : 8,00 F	☐ N° 32 : 10,00 F
☐ N° 5 : 4,50 F	☐ N° 12 : 6,00 F	☐ N° 19 : 7,00 F	☐ N° 26 : 8,00 F	☐ N° 33 : 10,00 F
☐ N° 6 : 5,00 F	☐ N° 13 : 6,00 F	☐ N° 20 : 7,00 F	☐ N° 27 : 8,00 F	☐ N° 34 : 10,00 F
☐ N° 7 : 5,00 F	☐ N° 14 : 6,00 F	☐ N° 21 : 7,00 F	☐ N° 28 : 10,00 F	

Nom

Prénom

Adresse

Ci-joint mon règlement par chèque bancaire ☐, mandat ☐, chèque postal ☐. (Cochez ☒ le mode de paiement utilisé). Coupon à découper ou à recopier et à retourner à : Cinématographe
14, rue du Cherche-Midi, 75006 Paris.

Complétez votre collection de

CINÉMATOGRAPHIE

1

DOSSIER : Saison 1972
ENTRETIENS : Miklos Jancso,
Jean-Louis Trintignant

2

DOSSIER : Cinéma et Sexualité
ACTEURS : Humphrey Bogart
ENTRETIENS : André Delvaux, Philippe
Labro, Robert Lapoujade

3

DOSSIER : Cinéma Fantastique
ENTRETIENS : François Truffaut, Léo Ferré,
Marcello Mastroianni, Henry Fonda

4

DOSSIER : La production américaine
ENTRETIENS : Romy Schneider,
Jean-Claude Brial

5

DOSSIER : La production française
ENTRETIENS : Fernando Arrabal,
Glenda Jackson, Aleksandar Petrovic

6

DOSSIER : Le cinéma d'animation en France
Cinéma polonais
ENTRETIENS : Catherine Deneuve, Claude
Chabrol, Yannick Bellon, René Allio,
Andrzej Wajda

7

DOSSIER : Cinéma suédois. Spécial Suisse
ENTRETIENS : Max von Sydow, Jan Troell,
Alain Robbe-Grillet, Michel Soutter,
Jean-Luc Bideau

8

DOSSIER : Cinéma italien I
ENTRETIENS : Alain Resnais, Peter Finch,
Bulle Ogier, Liliana Cavani

9

DOSSIER : Cinéma italien II
Bilan 73/74. Festival de Cannes
ENTRETIENS : Dominique Sanda, Dusan
Makavejev, Jean-Louis Bory

10

DOSSIER : Hollywood I. Robert Bresson.
Robert Redford
ENTRETIENS : Claude Sautet, Carlos Saura

11

DOSSIER : Hollywood II. Akira Kurosawa
ENTRETIENS : George Cukor, Samuel Fuller,
Philippe Noiret, Brigitte Fossey, Elio Petri,
Mimsy Farmer, Alberto Lattuada, S. Moati

12

DOSSIER : La Science-Fiction
ENTRETIENS : Liv Ullmann, Pierre Richard,
Patrice Chéreau, Jean-Christophe Averty

13

DOSSIER : Spécial Cinéma Français
Jean Eustache
ENTRETIENS : Marguerite Duras, Delphine
Seyrig, Yves Boisset, Costa-Gavras,
Michel Piccoli, André Téchiné

14

DOSSIER : Le burlesque américain
Festival de Cannes
ENTRETIENS : Joseph Losey, Werner Herzog

15

DOSSIER : François Truffaut
ENTRETIENS : François Truffaut,
Isabelle Adjani, Mai Zetterling

16

DOSSIER : Le Sadisme à l'écran
ENTRETIENS : Michel Foucault, Arletty,
Barbet Schroeder

17

DOSSIER : L'acteur.
Petit lexique des acteurs français
ENTRETIENS : Gérard Depardieu, Benoît
Jacquot, J.-P. Léaud, Jean Duvignaud

18

DOSSIER : Les Monstres.
ENTRETIENS : Milos Forman, Roberto
Rossellini, Patrick Dewaere, Félix Guattari,
Claude Miller

19

Spécial Festival de Cannes
ENTRETIENS : Éric Rohmer, Nagisa Oshima,
Paul Schrader, Charlotte Rampling,
Eduardo de Gregorio, Jean-Louis Jorge

20

DOSSIER : Le Corps à l'écran
ENTRETIENS : Vittorio Gassman, Jacqueline
Bisset, Sylvia Kristel, Nestor Almendros

21

DOSSIER : Cinéma et Bande dessinée
ENTRETIENS : Walerian Borowczyk, Jacques
Rozier, Marie-France Pisier, C. Cartier

22

DOSSIER : La génération expressionniste
Hollywood aujourd'hui
ENTRETIENS : Kurosawa, Sautet, Allio

23

DOSSIER : Expressionnisme II. Murnau
ENTRETIENS : André Téchiné, J.-C. Brial,
Isabelle Adjani, Bruno Nuytten,
John Schlesinger

24

DOSSIER : Le Gros Plan.
Griffith, Eisenstein, Bergman
ENTRETIENS : Chabrol, Miou-Miou, F. Girod

25

DOSSIER : Le Gros Plan II
Le cinéma de Sternberg
ENTRETIENS : Dirk Bogarde, Richard Lester,
Serge Moati

26

DOSSIER : L'Argent au cinéma. *Les Rapaces*
ENTRETIENS : Catherine Deneuve,
Jacques Dutronc, René Féret

27

DOSSIER : L'Argent au cinéma II.
L'Herbier, Becker, Bresson
ENTRETIENS : Truffaut, Tati, D. Sanda

28

Spécial Festival de Cannes.
ENTRETIENS : Ch. Akerman, R. Altman,
Th. Angelopoulos, E. Cozarinsky, C. Goretta,
M. Monicelli, A. Petrovic, O. Sembene,
Wim Wenders

29

DOSSIER : Mass-media et nouveaux écrans.
Le cinéma de Roberto Rossellini
ENTRETIENS : Robert Bresson, Carlos Saura

30

DOSSIER : Cinéma italien et culture populaire
Les films fascistes I.
Bunuel, cinéaste hispanique

31

DOSSIER : Cinéma et Littérature I
Les films fascistes II
ENTRETIENS : P. et V. Taviani, Ettore Scola,
B. Jacquot, B. Fossey, Isabelle Weingarten

32

DOSSIER : Cinéma et Littérature II
Les cinémas Fascistes III
ENTRETIEN : Marguerite Duras

33

DOSSIER : Le cinéma de Max Ophüls
ENTRETIEN : Jean-Marie Straub
et Danièle Huillet

34

DOSSIER : Le rêve à l'écran
ENTRETIEN : Jean Eustache,
Michel Lonsdale

HENOT. JACK -

lauchus